

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

| | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| Katedra: | Katedra českého jazyka a literatury |
| Studijní program: | Učitelství pro základní školy |
| Studijní obor: | Český jazyk- anglický jazyk |

Řeč vypravěče v literatuře a ve filmové adaptaci

The voice of narrator in literature and in film adaptation

Diplomová práce: 09-FP-KČL- D-20

| | |
|---------------------|----------------|
| Autor: | Podpis: |
| Martina Vychytilová | |
| Adresa: | |
| Šluknovská 16 | |
| 40801 Rumburk | |

| | |
|-----------------------|------------------------------|
| Vedoucí práce: | Prof. PhDr. Petr Mareš, Csc. |
|-----------------------|------------------------------|

Počet

| stran | grafů | obrázků | tabulek | pramenů | příloh |
|-------|-------|---------|---------|---------|--------|
| | 0 | 0 | 0 | | 0 |

V Liberci dne:

Prohlášení

Byl(a) jsem seznámen(a) s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval(a) samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

Datum

Podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Petru Marešovi, Csc. za jeho podporu, trpělivost, rady, inspiraci a diskuze při vypracování této diplomové práce.

Řeč vypravěče v literatuře a filmové adaptaci

ANOTACE

Má diplomová práce pojednává o tom, jak může být literární vypravěč transformován do filmu a jaké metody k tomu mohou být použity. V první, teoretické části práce podávám na základě české i zahraniční literatury přehled teoretických přístupů k problematice vyprávění a vypravěče v literatuře a ve filmu. Předmětem rozboru v praktické části jsou vybraná významná díla novodobé české prózy a jejich filmové adaptace. Cílem je postihnout přeměnu z literárního vypravěče na filmového a naratologické postupy při ní použité.

Klíčová slova: film, literatura, kinematografie, vypravěč, naratologie, naratologické techniky, hlas mimo obraz.

Die Sprache des Erzählers in der Literatur und in der Filmadaption

ANNOTATION

Meine Diplomarbeit behandelt die Möglichkeiten der Transformation des literarischen Erzählers im Film und welche Methoden dafür angewendet werden können. Meine Arbeit ist aufgeteilt auf einen theoretischen Teil, in welchem ich gegenwärtige narrative Techniken vorstelle, und einen praktischen Teil, in dem ich einzelne Szenen analysiere und deren angewendete Methoden miteinander vergleiche. Mein Ziel ist die Verwandlung des literarischen Erzählers in den filmischen, sowie die dabei verwendeten narrativen Prozesse zu erfassen.

Schlüsselwörter: Film, Literatur, Kinematographie, Erzähler, Narrativik, narrative Techniken, die Stimme außerhalb des Bildes.

The narrator in literature and film adaptation

ANNOTATION

My diploma thesis is about a transformation of a book narrator and about the methods which are part of it. In the first, theoretical part, I would like to introduce the summary of narrative methods based on Czech and foreign literature. The practical part is dealing with the choosen Czech films and their literary adaptations. The point is to explore the transformation of a literary narrator into a film narrator and narrative techniques which were applied.

Keywords: film, literature, cinematography, narrator, narrative techniques, voice over.

Obsah

| | |
|----------------------------------------------------------------|----|
| 1. Úvod..... | 9 |
| 2. Teoretická východiska..... | 10 |
| 2.1. Naratologie..... | 10 |
| 2.1.1. Literární naratologie..... | 10 |
| 2.1.2. Filmová naratologie..... | 13 |
| 2.2. Vypravěč..... | 16 |
| 2.2.1. Filmový vypravěč..... | 17 |
| 2.2.2. Hlas mimo obraz neboli voice-over..... | 19 |
| 3. Prameny – filmy 60. let..... | 21 |
| 3.1. Klasická filmová narace 50. let..... | 21 |
| 3.2. Proměna filmu v 60. letech..... | 22 |
| 4. Praktická část – zkoumané filmy..... | 23 |
| 4.1. Vladislav Vančura – spisovatel..... | 23 |
| 4.2. Marketa Lazarová..... | 24 |
| 4.2.1. Vypravěč v literární předloze Markety Lazarové..... | 25 |
| 4.2.2. Vypravěč ve filmovém zpracování..... | 30 |
| 4.3. Luk královny Dorotky..... | 34 |
| 4.3.1. Vypravěč v literární předloze Luk královny Dorotky..... | 36 |
| 4.3.2. Filmový vypravěč..... | 37 |
| 4.3.3. Brusič nožů – příběh 1..... | 38 |

| | |
|--------------------------------------------------------------|----|
| 4.3.4. Konec vše napraví – příběh 2..... | 39 |
| 4.3.5. Dobrá míra – příběh 3..... | 41 |
| 4.4. Bohumil Hrabal – spisovatel..... | 43 |
| 4.5. Jiří Menzel – režisér..... | 44 |
| 4.6. Ostře sledované vlaky..... | 45 |
| 4.6.1. Ostře sledované vlaky – literární vypravěč..... | 45 |
| 4.6.2. Ostře sledované vlaky – filmový vypravěč..... | 47 |
| 4.7. Obsluhoval jsem anglického krále..... | 50 |
| 4.7.1. Vypravěč v literárním díle..... | 51 |
| 4.7.2. Vypravěč ve filmu | 53 |
| 4.8. Milan Kundera a Já truchlivý bůh..... | 56 |
| 4.8.1. Já truchlivý bůh – vypravěč v literární předloze..... | 56 |
| 4.8.2. Já truchlivý bůh – vypravěč ve filmu..... | 58 |
| 4.9. Josef Nesvadba – Ztracená tvář..... | 65 |
| 4.9.1. Ztracená tvář – literární vypravěč..... | 65 |
| 4.9.2. Ztracená tvář – filmový vypravěč..... | 67 |
| 5. Závěr..... | 71 |

1. Úvod

Má diplomová práce je věnována vypravěči ve filmu a filmové adaptaci. Bude se zabývat proměnami literárního vypravěče ve filmového a zákonitostmi, které s sebou tento proces nese. K tomuto účelu jsem si vybrala filmy natočené podle děl českých spisovatelů: Bohumila Hrabala, Vladislava Vančury, Milana Kundery a Josefa Nesvadby. Kromě jediné výjimky, a to filmu *Obsluhoval jsem anglického krále*, se jedná o filmy ze 60. let, které mají některé shodné znaky. Jejich prostřednictvím se pokusím postihnout hlavní rozdíly ve způsobu vyprávění v původní literární předloze a v jednotlivých adaptacích.

Práce je rozdělena na část teoretickou, hlavní prameny a část praktickou. První kapitola slouží k vymezení naratologických termínů, se kterými budu během svých rozborů nejčastěji pracovat a kde by jejich nepřesná znalost mohla způsobit nepochopení při pozdějších interpretacích.

V druhé kapitole jsou podrobněji rozebrány filmové adaptace, kterým se budu ve své práci věnovat. Zároveň je zde představena doba, ve které filmy vznikly, a její podíl na celkovém charakteru snímků.

Praktická část diplomové práce je věnována rozborům vybraných filmových děl a srovnáním s literárními protějšky. U každého snímku je nejprve představena kniha, podle které film vznikl, a její literární vypravěč. Dále se věnuji přenosu literární adaptace na plátno a způsobům, které při tom byly použity. Následuje charakterizace filmového vypravěče a závěrečné srovnání.

Závěrečná kapitola obsahuje komplexní shrnutí všech relevantních výsledků provedených rozborů.

2. Teoretická východiska

2.1. Naratologie

2.1.1. Literární naratologie

Nejprve je třeba stručně charakterizovat naratologii. Co zkoumá a jakými otázkami se zabývá. Podstatou naratologie se stává zkoumání všech složek, které utvářejí narativ, tedy zejména vztah mezi vyprávěnými příběhy a možnostmi jejich podání. Tato disciplína zkoumá způsob, jakým časově seřazené události získávají jazykový tvar, sleduje vztah mezi vyprávěnými příběhy a formou, v níž jsou předkládány. Naratologická zkoumání textu vycházejí už z Aristotelovy *Poetiky*, ale systematickou metodou se stávají až v souvislosti se strukturalistickými teoriemi. Pojem naratologie se nejprve objevuje u literárního teoretika Tzvetana Todorova na konci 60. let. Ten tuto disciplínu definuje jako vědu o vyprávění, stává se tedy zakladatelem nového oboru literárních, respektive filmových teorií. Později se definice vyprávění začíná problematizovat, zahrnuje jak příběh, tak způsob vyprávění.

Důležitým mezníkem v naratologii představuje rozlišení vyprávěcích situací, které podal Franz Karl Stanzel. Ten zdůrazňuje zprostředkovanost vyprávění. Díky důrazu na zprostředkovanost mohl vytvořit podrobnou systematizaci vyprávěcí situace. Zavedl tři kategorie, které tuto vyprávěcí situaci definují:

- ♦ modus — postava vypravěče versus postava reflektora

Postava reflektora zde značí někoho, kdo se účastní samotného příběhu a na čtenáře se z pozice vypravěče neobrací, avšak vyprávění je přitom podáváno z jeho hlediska.

- ♦ osoba— identičnost versus neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav

Jde o situace, kdy vypravěč může i nemusí být identický s postavou v příběhu.

- ♦ Perspektiva— vnější versus vnitřní perspektiva

Perspektiva vyjadřuje úhel pohledu vypravěče. Jestliže se vypravěč ocitá v samotném příběhu, jedná se o perspektivu vnitřní. Pokud naopak komentuje příběh „z dálky“ můžeme mluvit o vnější perspektivě.¹

Pomocí těchto termínů je možné klasifikovat narativní literaturu, určovat jejího vypravěče, odstupňovat polohy mezi vypravěčem a postavou románu, mezi vypravěčem a čtenářem a vnitřní a vnější perspektivou. Podstatné je nejen vytvoření pojmoslovného aparátu k definování vyprávěcí situace, ale i upření pozornosti na odlišné polohy vypravěče a postavy uvnitř díla.

Koncem 60. let 20. století se začíná formovat strukturalistická větev teoretiků v čele s Gérardem Genettem. Narativ jako takový se začíná pojímat komplexněji a zkoumají se rozdílné žánry. Do centra zájmu se dostává vyprávění jako takové. Začínají se více zkoumat nefiktivní útvary, rozšiřuje se spektrum sledovaných druhů a žánrů.² Naratologové sledují především pojmy jako je: forma narativu, narativní technika, struktura zápletek, postavy, atd.

Genette v práci *Figures III* rozlišuje pozici vypravěče dle úrovně a vztahu k vyprávěnému světu. Vypravěč může být:

- ♦ extradiegetický-heterodiegetický: vypravěč prvního stupně vypravující příběh zvnějšku, v tomto příběhu nefiguruje, není jeho postavou;
- ♦ extradiegetický-homodiegetický: stojí mimo děj a vypráví příběh, ve kterém se nacházel (vzpomínky, retrospektiva);

1 RIMMON- KENNANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Překlad: Pickettová, Vanda. Praha: Host, 2001. 176 s. S. 34.

2 RIMMON- KENNANOVA, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Překlad: Pickettová, Vanda. Praha: Host, 2001. 176 s. S. 39.

- ♦ intradiegetický-heterodiegetický: vypravěč druhého stupně je součástí příběhu, ve kterém ale většinou nefiguruje;
- ♦ intradiegetický-homodiegetický: postava vypravuje svůj vlastní příběh a je jeho podstatnou součástí.³

Celý proces je ovšem mnohem složitější, neboť otázka vypravěče zahrnuje nejen výše uvedené prvky, ale i příjemce literárního sdělení.

Genette také dále člení naraci na tři základní oblasti: příběh jakožto posloupnost událostí, vyprávění ve smyslu narativního diskurzu a událost akt vyprávění. Později se ukazuje, že tyto tři kategorie se překrývají a mohou být spojeny s opozicemi: fabule - syžet, v jiných pojetích příběh - diskurz. Do centra zájmu se tedy dostává zkoumání rozdílu mezi dvěma základními kategoriemi vyprávění: oddělení fabule, vlastního příběhu od syžetu, diskurzu. Fabule se chápe jako samotný příběh, způsob budování a rozvíjení zobrazovaného světa, tedy světa postav, časoprostoru a děje, případně i vypravěče událostí. Diskurz je chápán jako vlastní vyprávěcí akt nebo způsob podání události. Podstatné v tomto dělení je odtržení narativního aktu a příběhu samotného.

Genette také zkoumá způsoby, jak časově řazené události získávají jazykovou podobu. Čas je pro něj ve vyprávění natolik podstatný, že se mu věnuje více a provádí jeho analýzu v rámci vyprávění. Stanovuje pět ústředních kategorií:

- ♦ posloupnost: časová posloupnost ve vyprávění
- ♦ rychlost: zrychlování, zpomalování, elipsy nebo zastavení ve vyprávění. Občas může u čtenáře vyvolat pocit „fiktionalizace“, neboť překračuje pravděpodobnost příběhu.
- ♦ frekvence: kolikrát se událost ve vyprávění odehrála a kolikrát je o ní vyprávěno.

3 GENETTE, Gérard. *Fikce vyprávění*. Praha- Brno: Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007. 96 s. S. 16.

- ♦ způsob: ten se dělí na dvě podkategorie:
 - distance: vztah vyprávění k jeho vlastnímu materiálu
 - perspektiva: hledisko vypravěče.⁴

Podle Genetta existují dvě základní modalities regulace narativní informace: jednak distance, tedy fakt, že vyprávění může čtenáři poskytovat více či méně detailů, a tak udržovat větší či menší distanci od toho, co vypráví; jednak perspektivu, kterou vyprávění k příběhu zaujímá, tedy to, jaký úhel pohledu neboli hledisko přijímá. Tento úhel pohledu Genette nazývá fokalizací a v ní definuje tři její základní typy. Prvním typem, kdy vypravěč ví více než postava, či přesněji říká více, než ví jakákoli postava, je vyprávění s nulovou fokalizací neboli nefokalizované. V druhém typu vypravěč říká jen to, co ví určitá postava, a tento typ Genette nazývá vyprávěním s vnitřní fokalizací. To znamená, že vyprávění po celou dobu neopustí hledisko jedné postavy. Třetí typ, ve kterém vypravěč říká méně, než ví postava, je vyprávění s vnější fokalizací. V tomto typu vnímáme pouze jednání hrdiny, aniž bychom měli přístup k jeho myšlenkám či citům. Vypravěč pouze ukazuje, jak se postavy v příběhu chovají, ale není schopen odhadnout jejich pocity.

2.1.2. Filmová naratologie

Jelikož je jednou podstatnou součástí kódového systému i kulturní rovina, je třeba sledovat i ostatní fenomény umění. Oproti literatuře, tedy otevřenému systému jazyka, který umožňuje různocnění, je filmový obraz daleko přesnější, nese jasnější význam. Film je nepoměrně mladší uměleckou disciplínou, a proto pochopitelně čerpá ze sobě blízkého odvětví staršího – z literatury, podobně jako ve svých počátcích používal zkušeností z divadla. Nejen u nás, ale na celém světě byla a jsou filmována literární díla všeho druhu. O těsné souvislosti literatury a filmu mluví zřetelně i jednotlivé stupně, které vedou k vzniku filmového díla: filmová povídka i scénář jsou

4 GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha- Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České Republiky, v. v. i., 2007. 96 s. S. 20.

svým způsobem zvláštními literárními formami, i když ne vždy stejně uznávanými a ceněnými.

Posun naratologie na mezioborovou půdu znamená velké rozevření výzkumu i rozšíření pole zájmu. Výrazové prostředky filmu jsou mnohem bohatší a složitější než ty literární. Naratologie v oblasti filmové vědy se stále rozvíjí.

Film může zahrnovat více narativních postupů než literatura.

Rozeznáváme:

- ♦ Klasické vyprávění obrazem, bez přítomnosti autorského hlasu; je to filmový a nejčastěji používaný způsob vypravování.
- ♦ Narativní hlas zvenčí; vypravěčský hlas může náležet autorovi, některé z postav, anebo jeho původce může dokonce zůstat neurčený.
- ♦ Narativní hlas patřící autorovi či hrdinovi přítomnému na plátně, který vypravuje příběh publiku.
- ♦ Vypravovat lze i písemným textem na plátně. Jedná se o dědictví němeého filmu. Dnes si můžeme textu všimnout například u označení prostoru a času filmového děje. Vyprávět pomocí textu je možné také na začátku či na konci filmu, formou prologu, respektive epilogu.
- ♦ Vyprávět je také možné střihem; střih se může stát jak nebezpečnou ideologickou manipulací, tak i zajímavým postupem k uvedení složitých autorských pohledů.
- ♦ Dalším nástrojem může být i kamera; například subjektivní občas doprovází vypravování v ich-formě.⁵

5 FLEISHMAN, Avron. *Narated films: storytelling situations in cinema history*. Baltimore: Johns

Vzhledem k rozmanitým a složitým možnostem, jak lze ve filmu vypravovat, se v oblasti kinematografie setkáváme s novými kategoriemi autorského postoje.

Jednou z klíčových osobností aplikujících naratologická zkoumání mimo hranice literatury je Seymour Chatman. Sleduje schopnost vyprávět nejen u filmu, ale i u hudby či tance. Chatman se stejně jako jiní zabývá rozdělením mezi příběhem a diskurzem. Do oblasti diskurzu, podle něj spadají pouze možnosti spojené s filmovou kamerou, veškeré variace pohledů na scénu. Kamera je pro něj prostředníkem mezi fyzickým materiálem a výsledným obrazem. Její funkce je tedy analogická k úloze vypravěče v literatuře. Kamera i vypravěč mohou zaujímat různé postoje k zobrazovanému, mohou se vůči sledovanému objektu pohybovat, reflektovat situaci z odlišných stanovíšť.

Chatman je zastáncem implikovaného autora. Literární texty obsahují pět důležitých složek, a to: implicitní autory, vypravěče, jejich adresáty, implicitní čtenáře a samozřejmě postavy. Podle Chatmana se implicitní autor vyskytuje přímo v samotné narativní fikci, již provází během celého čtení. Pouze implicitní autor vymýšlí narativ, diskurz i příběh. Filmový vypravěč potom prezentuje to, co implikovaný autor žádá. Nespolehlivá narace představuje vhodný příklad. Pokud se nám fakta předkládaná vypravěčem zdají nepravdivá, vzhledem k tomu, co vidíme na plátně, potom ta pravdivá jsou vytvořena autorem implikovaným. *Pro filmy je proto nutné rozlišovat mezi prezentérem příběhu, vypravěčem a inventorem obou, příběhu i diskurzu, kterým je implikovaný autor.*⁶

*Podle teorie vypracované Waynem Boothem se reálný autor chce vyhnout vnášení „svých netransformovatelných náklonností do díla“, a proto vytváří neutrálního reprezentanta nebo náhradního autora, jakési alter ego, které přijímá, aby mu pomohlo nastolit vytoužený stav objektivit.*⁷ Podle Boothy je tvůrce textu chápán jako protějšek toho, co stvořil – včetně vypravěče, pisatele nebo ostatních

Hopkins University Press, 1992. XVIII, 234 s. S. 22–30.

6 BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The university of Wisconsin Press, 1985. 359 s. S. 108–110.

7 FLEISCHMAN, Avron. *Narrated films: Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. XVIII, 234 s. S. 35.

zprostředkovatelů diskurzu. Středem tohoto modelu je vždy zpráva, kterou píše autor. A na konci tohoto řetězce se nalézá vypravěč, který zprávu zprostředkuje implicitnímu čtenáři. *Implicitní čtenář je jakýsi konstrukt vně textu, který má privilegium stanovit si hledisko a determinovat význam textu.*⁸

Další významný badatel, David Bordwell, definuje kategorie charakterizující narativní strategie, na základě kterých syžet představuje fabuli. Narativní filmová tvorba podle něj obsahuje dva systémy, syžet a styl. Styl v jeho pojetí znamená specificky filmové prostředky zahrnující mizanscénu, kameru, střih a zvuk.

Bordwell si pokládá dvě základní otázky. Zaprvé jaký obsah znalosti má narace k dispozici? Narace může být více či méně omezená; film může ukazovat pouze to, co ví některá z postav, nebo nám naopak dávat více informací o událostech fabule, než má kterákoliv z postav. Druhou otázku, kterou si Bordwell ohledně znalosti narace klade, je, jaká hloubka této znalosti, jaký stupeň objektivity či subjektivity nabízí.

*Narace může ukazovat celý vnitřní život postavy, např. sny, představy, vzpomínky, atd. (mentálně subjektivní narace), omezit se pouze na zrakové a sluchové vjemy postavy především pomocí takzvaných hlediskových záběrů, tedy záběrů, ve kterých kamera zaujímá pozici postavy a ukazuje události jakoby jejím pohledem nebo zobrazovat pouze chování postav.*⁹

Bordwell ukazuje, že v historii filmu se objevují určité tradice, které když divák ovládne, začne sledovat jednotlivá díla v těchto daných módech. Také třídí normativní uspořádání filmů na: klasickou naraci, naraci uměleckého filmu a naraci historického materialismu.

8 KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers. Voice- over narratoin in American fiction film*. Kalifornie: University of California Press, 1989. 180 s. S. 42.

9 BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The university of Wisconsin Press, 1985. 359 s. S. 87.

2.2. Vypravěč

Otázka, kterou si často kladou literární teoretikové, zní: „Je (narativní) vyjádření přímo prezentováno publiku, nebo je někým zprostředkováno – někým, kdo si říká vypravěč?“ Podle Seymoura Chatmana vypravěč nepotřebuje být „někdo“. *Je podstatné si zde uvědomit, že za každým textem se skrývá někdo nebo něco, co můžeme nazvat vypravěčem.*¹⁰ Ať už se jedná o diegezi („verbální vyprávění“), nebo mimézi („neverbální vyprávění“), vždy můžeme obojí nazvat narací, neboť vidíme či slyšíme nějaký příběh – v románu či v baletu, obě formy obsahují vyprávění. A vyprávění nemůže probíhat samo o sobě, ale potřebuje něco nebo někoho, kdo ho vytvoří a zprostředkuje ostatním.

Zopakujme si, jak Genette definuje vypravěče, a to vzhledem k jeho vztahu k příběhu. Pokud vypravěč vypráví příběh, jehož součástí sám není, jedná se o vypravěče heterodiegetického. Pokud je vypravěč součástí příběhu, nazývá ho Genette homodiegetickým. Homodiegetické vyprávění se pak může dále ještě rozlišit na dvě varianty: v jedné je vypravěč hrdinou svého vyprávění, ve druhé hraje pouze vedlejší roli pozorovatele nebo svědka. *Diegetické je to, co náleží do iluzivního a fiktivního, do sebe uzavřeného světa představeného ve fikci, co podléhá jejím specifickým zákonitostem; diegetický projev je tedy součástí iluzivního světa, nachází v něm svou motivaci. Nodiegetické prvky jsou naopak zaměřeny mimo tento iluzivní svět, obražejí se přímo k vnimateli. Tyto prvky rozrušují konvence iluzivního světa nebo podávají vnější doplnění a vysvětlení.*¹¹

2.2.1. Filmový vypravěč

Co se týká koncepce filmového vypravěče, Fleishman ve své knize *Story Telling situation in cinematic history* zdůrazňuje fakt, že filmový vypravěč není totožný s

¹⁰ KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers. Voice- over narratoir in American fiction film*. Kalifornie: University of California Press, 1989. 180 s. S. 21.

¹¹ GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha- Brno: Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České Republiky, v. v. i., 2007. 96 s. S. 16.

hlasem vypravěče. Filmovým vypravěčem nazývá všudypřítomného činitele, který předvádí film, a je složen z jednotlivých komponent, jako je zvukový kanál a obrazový kanál. Hlas vypravěče tedy může být jednou složkou celkového díla. Při snaze o určení zdroje vyprávění přišli filmoví teoretici na řadu možností. Identifikovat opravdového tvůrce filmu s vypravěčem, kterého vidíme či slyšíme, je základní chybou. Nejen proto, že sám vypravěč, který informuje o událostech ve snímku, nemusí být nutně jeho součástí. Také ve filmové vědě se setkáváme s pojmem „implicitní autor“, jak již jsme si řekli, není to nic jiného než lidský konstrukt. Někdo, koho si představujeme za samotným textem, ale s původním autorem nemá nic společného. Dá se říct, že se zrodil až z textu, až potom co jsme něco přečetli. Proto je ne zcela správné domnívat se, že tento autor může sloužit jako model pro hypotetického vypravěče nebo jako zdroj filmového vyprávění. Zatímco opravdový autor filmu předchází a vložený tvůrce vychází z naší zkušenosti s filmem, filmový vypravěč musí doplňovat zvuk a obraz.

Podle toho, ze které roviny příběhu k nám autoři promlouvají, se dají rozlišovat vypravěči různých stupňů. Vypravěči 1. stupně, nazvaní extradiegetičtí, kteří vypravují rámcový příběh jsou vně příběhu, nejsou jeho součástí. Dále se dá hovořit o vypravěči intradiegetickém, který vystupuje jako postava v hlavním ději. U tohoto typu vypravěče je divák často seznámen s časem, místem, motivací vypravěče vyprávět- například zpověď hříšníka u zpovědi, či u soudu, atd. Existuje ještě třetí typ, a to vypravěč metadiegetický, který je vložený a často se to chápe jako vypravěč příběhu v příběhu. Rámcový vypravěč má největší míru důležitosti a také volnosti. Může vyprávět celý příběh či jen část, v prvním případě hraje důležitou roli v pochopení celého děje, v druhém se jedná jen o případnou mezihru, doplnění části děje.

V dnešních filmech se stále častěji setkáváme s tím, že je řeč postav obrácena nikoliv dovnitř příběhu, ale „ven“ směrem ke kameře a přes hranici obrazu k divákům. Jedná se o přechod postav z roviny komunikace sekundární do komunikace primární, jež probíhá mezi filmem a jeho recipienty. Můžeme vypořovovat mnoho podob vystoupení z diegeze a uvědomění si postavy, že je nejenom postavou z příběhu. V tzv. prvním stupni se jedná o skutečnost, kdy postava bere na vědomí, že je nejen jedním z

subjektem ve fikčním světě, ale i objektem vnímání zvenku. Postava pokládá za potřebné sdělit těm, kteří ji vnímají zvenčí, určitou informaci, případně s nimi navazuje zdůvěřňující kontakt, zasvěcuje je do svých úvah a úmyslů. Postava může také ironicky glosovat. Za 2. stupeň můžeme pokládat situaci, kdy postava tematizuje fakt, že je součástí filmu, v němž vystupuje jako jednající osoba. A konečně 3. stupeň předznamenává fakt, kdy je postava v rámci filmu překryta svým představitelem, hercem. Herec se jakoby distancuje od své role.¹²

2.2.2. Hlas mimo obraz neboli voice-over

Další důležitou otázkou, kterou se budu v rozboru adaptací zabývat, je tzv. hlas mimo obraz neboli anglicky *Voice-over*. Po mnoho let se vedly diskuse o tom, zdali je tento prvek nezbytný či přínosný, někteří ho kritizují, jiní se přiklánějí k názoru, že je pro příběh nepostradatelný. Americká filmová teoretička Sarah Kozloffová se ve své knize *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American fiction film* (1988) zabývá právě tímto termínem. „Hlas“ (*voice*) je podle ní médium, které nám zprostředkovává příběh. Termín „Mimo“ (*Over*) vystihuje situaci, kdy vypravěče nevidíme v obraze. Avšak v některých situacích je možné vypravěče na plátně spatřit. Důležité ale je, že se vypravěč nachází v jiném prostoru a čase než samotný příběh prezentovaný obrazy na plátně.

Úkolem hlasu mimo obraz je například představit postavy a určit čas a místo příběhu. Hlas dokáže zdůraznit fakt, že příběh závisí na tom, kdo ho vypráví. Je to prostředek, který nás upozorní na subjektivitu vnímání a vyprávění. Přibližuje nám příběh a zdůrazňuje fakta, pro která nám jen obrazy nestačí. Často nám také pomáhá orientovat se ve složité chronologii příběhu nebo může přispět k záměrné ironii ve filmu.

- ♦ Ironie v hlase mimo obraz

12 MAREŠ, Petr. „Komu to říkáš?“ – „Divákům.“ *Kino- Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 181-190.

Vypravěč zpravidla bývá spolehlivý. Někdy si však slovní narace a obrazy na plátně ne zcela odpovídají a tím pádem může vzkličít nedůvěra k vypravěči. Distanci mezi tím, co divák vidí, a tím, co slyší, Kozloffová umístila mezi dva póly. Na jedné straně jde o překrývání obou stop, na straně druhé lze mezi nimi najít rozdíl nebo dokonce rozpor. Většina filmů se pohybuje okolo středu, kdy se jedná o vzájemné doplnění obou kanálů. Vyprávění mimo obraz však může být také krajně ironické. V prvním případě se může jednat o ironii, která vzniká, když vypravěč mimo obraz vytváří iluzi kontroly nad vizuální složkou díla, a přitom od ní má značný odstup. V druhém případě je zdrojem ironie nespolehlivost vypravěče mimo obraz.

- ♦ ironičtí vypravěči

Ironie může vzniknout způsobem vypravěčova glosování, tím jakým způsobem vypravuje a jaká volí slovní spojení, nebo, a to je častější, vychází z rozdílu mezi komentářem a obrazy na plátně, mezi tím, co slyšíme, a tím, co vidíme. Ironičtí vypravěči mohou také pomocí ironie vytvořit komické scény, a to tím, že nadsadí a zveličí určitou situaci na plátně. To se často děje v komediích a filmech, které pojednávají o každodenních věcech. Paradoxně vypravěči mohou ironii vyjádřit také tím, že jejich komentáře příliš detailně popisují scénu. O takové druhy ironie není v českých filmech 60. let nouze, jak se přesvědčíme později.

- ♦ Nespolehlivý vypravěč

*Zde se jedná o zcela jinou situaci, kdy se vypravěč stane limitovaným či nespolehlivým, a tím pádem obětí tvůrčovy ironie.*¹³ Jak jsme si řekli dříve, vypravěčovu spolehlivost posuzujeme podle toho, jestli se projevuje v souladu s normami díla jako celku a je těsně spjatý s událostmi na plátně. Režisér často ukáže nesrovnalost mezi narací a scénou, aby vysvětlil nedorozumění, které bylo způsobeno, a poukázal na to, že vypravěče nelze považovat za spolehlivý zdroj. Někdy se vypravěč mylí, nebo je naopak přehnaně subjektivní a obraz odhalí jeho limity (kamera ukazuje pravdu, zatímco vypravěč vypráví něco jiného). A vskutku, když se slova zdají být nepravdivá,

¹³ KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers. Voice- over narratoin in American fiction film*. Kalifornie: University of California Press, 1989. 180 s. S. 111.

kamera skoro vždy ukazuje opak. To se stalo konvencí, a proto by obrazy měly vždy odpovídat pravdě divácké konvence. To, co vidíme na plátně, může být jen částečné, rušivé, nekompletní, ale nikdy ne zcela nepravdivé. Ale tato konvence je pouhou konvencí, a ty jsou od toho, aby se porušovaly. I proto se můžeme setkat se situacemi, kdy to je naopak a vypravěč není ten, kdo lže, přestože se to stává velmi zřídka.

*Ironie je všeobecně braná jako znak rafinovanosti. Ačkoliv ironie může kompromitovat hlas mimo obraz, konečná moc nad textem je v rukou tvůrce snímku.*¹⁴

¹⁴ KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers. Voice- over narratoin in American fiction film*. Kalifornie: University of California Press, 1989. 180 s. S. 112.

3. Prameny- filmy 60. let

Pro svou práci jsem si vybrala české filmy natočené v 60. letech a jeden, který byl natočený o něco později. Jedná se o Hrabalovo dílo *Obsluhoval jsem anglického krále*. Filmy natočené v 60. letech – filmové adaptace V. Vančury – *Luk královny Dorotky*, Markéta Lazarová, B. Hrabala – *Ostře sledované vlaky*, a M. Kundery – *Já truchlivý bůh*, mají společné některé rysy. Čím se vyznačují filmy 60. let? Čím se liší od filmů z dřívější doby?

3.1. Klasická filmová narace 50. let

Pokud půjdeme trochu více do minulosti, musíme si povšimnout zřetelného rozdílu v tvorbě mezi díly 50. a 60. let. Kvalita toho, co reprezentovalo oficiálně uznávanou filmovou kulturu 50. let, byla ve velké většině poznamenána schematismem socialistického realismu. Teprve v polovině této dekády se začíná formovat sotva patrná linie filmů, které se pokoušejí zaujmout divákovu pozornost svou aktuálností, nevšedností a psychologickou prokresleností postav. Narace dává přednost jen jedné postavě v popředí, která se většinu času objevuje na plátně a děj se točí především kolem ní. Pracuje se s charakteristikou přímou, takže se explicitně dozvídáme, jak jedna postava smýšlí o druhé. Klasický film zůstává u vnějšího projevu, vyhýbá se jakémukoliv typu náročnější introspekce, jež by obraz jakkoliv zkomplikovala. Další známkou je také nevybočování z přítomného času, nepoužívají se návraty k minulosti, vizualizované představy či sny. V promluvách je závazná spisovná čeština a charakter slovní zásoby nebo vyjadřovací schopnost se od postavy k postavě většinou výrazně neliší. *Kamera má v klasickém filmu především za úkol umožnit divákovi, aby snadno pochopil obsah záběru a správně porozuměl jeho smyslu. Nedovolí hlavní postavě, aby vypadla z jejího zorného pole, ani aby prostředím bylo rovnocenným partnerem postavy. V klasické naraci se téměř nesetkáme s detailem, který by měl vertikálně prohloubit sdělovaný význam, nabýt kvality metafor.*¹⁵

15 PŘÁDNÁ, S.; ŠKAPOVÁ, Z.; CIESLAR, J. : *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. S. 67.

3.2. Proměna filmu v 60. letech

Škála prostředků filmového vyjadřování, z níž si může režisér vybírat při realizaci svých záměrů, se na přelomu 50. a 60. let v souvislosti s rozmachem evropských hnutí nastupující generace filmařů neobyčejně rozšířila. Poprvé v šedesátileté historii kinematografie mohla vznikat díla, která byla výsledkem originální koncepce režiséra, jehož cíle již nebyly limitovány politickou situací. Během této éry, která může být právem označena jako přelomová, byly během několika let rozrušeny pevně stanovené hranice žánrů a všechny dosud platné kánony syžetové kompozice i stolových postupů se zásadně proměnily.

Filmaři 60. let se orientovali na přibližně stejná časová období, do jakých situovali své příběhy režiséři předchozí dekády. Obě dekády se zaměřili především na válku a na současnost. Současnost filmařů 50. let, bráno z hlediska politicko-společenské situace, byla ovšem v případě generace nové vlny už minulostí a její příslušníci pociťovali naléhavou potřebu přemýšlet o ní neméně zaujatě než o době okupace či o své současnosti. *Čas filmového příběhu začal vzbuzovat dojem přirozeného plynutí, protože přinášel spoustu drobných, nevýznamných jednotlivostí zachycených jakoby letmo, bez ukončení a zjevných souvislostí.*¹⁶

Složitost a nejednoznačnost charakterů předváděných postav, komplikovaně zvrstvený děj, jenž často vyústil ve vícero možných výkladů a nabídl otevřený konec, prostředí, které definitivně přestalo být pouhou kulisou a stalo se prostorem plným významů, všechny tyto inovace bylo možno realizovat jen za spoluúčasti výrazových prostředků. Otázky se nesoustřeďovaly jenom na to, o čem film vypovídá, ale i na to jak je příběh vyprávěn, a vedle úvah o tématech byl divák vybízen k přemýšlení o důvodu, proč bylo líčení zprostředkováno právě tímto způsobem. Film se začal chápat jako individuální druh umění, velmi rozdílný od pojetí v minulé dekádě.

¹⁶ PŘÁDNÁ, S.; ŠKAPOVÁ, Z.; CIESLAR, J. : *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. S. 86.

4. Praktická část – zkoumané filmy

4.1. Vladislav Vančura – spisovatel

První dva filmy, které jsem si vybrala pro svou interpretaci, jsou adaptace Vančurových románů: *Marketa Lazarová* a *Luk královny Dorotky*. Nejprve bych se ale chtěla zmínit o Vančurovi jako spisovateli. Jeho prozaická díla obsahují celou řadu experimentů- hledá nové způsoby jazykového vyjádření. Jeho knihy charakterizuje specifický jazyk a sloh, který napodobuje větnou stavbu staré češtiny, usiluje o zvukomalbu. Jazyk V. Vančury je celkově velmi bohatý. Mezi typické znaky jeho jazyka patří archaizmy, které spojuje s lidovou mluvou a složitá souvětí. Příklady:

Mikoláš nebyl o nic menší zuřivec, nemohl Marketé říci jediného slova. Mlčeli přecházejíce plán od severu k jihu, a když došli před loupežnickou skryš, osovila je paní Kateřina:

„Dobře se vám stalo, vy spratkové, proč jste Kozlíka rozhněvali, proč jste byli neposlušní! Dnes či zítra bude hejtman poražen a vrátíme se na Roháček. Bojím se však, že půjdeme bez vás. Budete hladověti, jak se sluší na nezmary, avšak doposud mi nikdo nerozkázal, abych vám nedala najísti. Máme něco mléka a masa, vezměte, ale hajdy, hajdy do stavení, at' si nestržím výtku, že chci něco jiného než Kozlík.¹⁷

Tyto prostředky dávají dílům neobyčejný ráz. Děj je často potlačován na úkor role vypravěče, který vyjadřuje svůj názor k ději, přerušuje vyprávění a oslovuje čtenáře, hodnotí chování postav nebo detailně vyjadřuje nálady, city, prožitky hlavních postav.

Vypravěč zkrátka zaujímá podstatnou roli ve Vančurových příbězích a proto je velmi

17 VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel. 1961. 144 s. S. 43.

zajímavé srovnání s filmovými adaptacemi. Je vůbec možné převést vančurovský jazyk vypravěče do filmu? Na tuto otázku jsem se zaměřila v dalších kapitolách.

4.2. Marketa Lazarová

Vladislav Vančura byl známý svou láskou k filmu. Sám natočil tři filmy a na dalších dvou se podílel jako spoluscenárista a spolurežisér. Napsal desítky filmových námětů a libret, které převážně zůstaly až dosud utajeny. Ani jeden z jeho filmů, ani jeden z jeho námětů nebyl adaptací jeho vlastní literární předlohy. Naopak, několik literárních děl bylo ve své původní podobě nerealizovanými filmovými projekty. Ani jiný režisér se tehdy neodvážil inspirovat Vančurovým dílem. Až v roce 1967, více než čtvrt století od Vančurovy tragické smrti, přichází do kin první filmová adaptace jeho literárního díla – film *Marketa Lazarova*, jehož scénář napsali podle stejnojmenného románu z roku 1931 do scénáře dramatikem Františkem Pavlíčkem a režisérem Františkem Vlácilem. Monumentální filmový opus, který vznikl z šestiletého vyčerpávajícího nasazení, lze považovat za mezník hned z několika důvodů: za prvé proto, že tu šlo o vyvrcholení vývoje českého historického filmu, za druhé z hlediska završení domácí tradice poetického filmu, a konečně za třetí proto, že filmová *Marketa Lazarová* může sloužit jako příklad adaptátorského umění.

Je známo, že film stojí a padá s hereckými výkony hlavních představitelů. Vlácil si zvolil herce profesionální i neprofesionální. Lze říci, že měl při výběru šťastnou ruku. Vhodně zvolil kontrastní zjevy slovenské budoucí slavné herečky Magdy Vašáryové pro roli plavé a krásné Markety, a neherečky Pavly Poláškové pro postavu silné a divoké Alexandry. Vhodně si vybral slovenského herce Michala Kožucha pro roli starého Lazara, Josefa Kemra pro roli Kozlíka. Také paní Kateřinu hraje slovenská herečka Naďa Hejná. Slovenští představitelé jsou do češtiny dabováni vynikajícími českými herci.

Vančurovo zobrazení světa je vysoce stylizované a hlavním projevem je především řeč a postavy v příběhu. To vše nedovolovalo filmařům přistoupit

k Vančurovu dílu v době, kdy ve filmu nešlo o nic jiného než o příběh. Vančurovy příběhy jsou většinou příliš jednoduché, než aby stačily naplnit celovečerní film. Onu hodnotu jeho literárním dílům dává teprve to, co stojí vedle příběhů, za nimi nebo chcete-li, nad nimi. Do doby, než se filmy vymanily ze své popisné podoby, nebylo proto možné Marketu převést na velké plátno. *Až v 60. letech, kdy se začali prosazovat nové filmové formy, se projekt mohl realizovat. Moderní film ze sebe setřásl onu otrockou závislost na realitě příběhů a zdobení světa. Začal opouštět povrch věcí a nořit se do jejich nitra.*¹⁸

Ve vančurovských studiích bylo opakovaně zdůrazňováno, že v románu nešlo o věrné zachycení určitého období a že si autor drsné časy raného středověku zvolil hlavně proto, aby se na takovém pozadí mohly vyjímat jeho monumentální charaktery, blízcím se v mnohém mytickým hrdinům. *Víme, že jeho bezprostřední inspirací bylo Strašidlo Cantervillské, které je rozhodně vzdáleno jakékoli vznešenosti a patosu.*¹⁹

Lze říci, že Marketin příběh byl na plátně oproti knize posunut hlouběji do historie, že byl posílen dojem syrovosti a primitivnosti životních podmínek postav.

Jak se Vlášilovi podařilo vytvořit filmový opus, souměřitelný s literárním dílem, které se jeví jako nepřevoditelné?

4.2.1. Vypravěč v literární předloze Markety Lazarové

Neobyčejná působivost Markety tkví v sugestivně navozené iluzi bezprostřednosti, kdy čtenář má dojem, že je přímým účastníkem dění, že vstupuje mezi postavy a dívá se zblízka na jejich konání. Vypravěčova osobnost je vždy stavěna do popředí. Jeho skoro bezprostřední blízkosti dosahuje autor například využitím slovesných osob. Běžně je ve vypravování použita třetí osoba, osoby druhé a první jsou především v dialogích. U Vančury je však vypravěč spjat s osobou první, a tak je občas obtížné ho rozeznat od postavy v příběhu. Přestože se na první pohled jedná o vypravěče heterodiegetického, který se přímo neúčastní dění v příběhu, u Vančury se

18 PŘÁDNÁ, S.; ŠKAPOVÁ, Z.; CIESLAR, J.: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. S. 105.

19 GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty.* Praha: Casablanca. 2008. 395s. S. 10.

někdy může stát, že vyprávění vypravěče volně přejde do vyprávění hlavní postavy. Jednalo by se tedy o volný přechod z vypravěče heterodiegetického na homodiegetického.

V tu chvíli Kozlík procitl a štěrbinou mezi plachtovím viděl temnou obrubu lesa a vycházející měsíc. Slyšel krok krávy a znenadání spatřil její rohatou hlavu s očima jako homérských žen. V paměti, jež se hrouží do časů jako studniční okov, v paměti tetované jehlou horeček, v paměti polovědomí, v paměti srdce uviděl shon kolem boků této krávy.

Probůh jsme na Roháčku, vidím čápa kapajícího zobákem a rybníčky plné vody, vidím chlupatý stoh, nepořádnou zástěru sadu, vidím domovní průčelí, průčelí, na němž slunce ukazuje devátou hodinu zrána. Loupežník je doma. Věru, není zde žádných znamení hrůz a nástroje míru se válejí po nádvoří. Vidím hubenou kočku, jež pokukuje po ptáčátkách a loupežník za ní hází hrudkou a tleská. Potom usedne na rybníční hráz, aby lovil ryby. Je slunečno a chlapík mžourá a zkracuje svůj hákovitý nos a dýchá jako dýše usínající stáj. Vidím hanebně zauzlený poplavek a prstence drobných vln. Vidím, že loupežníci bývají tiší a mírní. Vidím, že bývají lítostiví, neboť víte, co učiní s ouklejem, jenž se třpytí na konci vlasce? Vrhá jej do vody! U všech všudy, kdo by se toho nadál, že královi vojáci mají tak nezměrnou chuť zůstat naživu? Vy chlupáčci, vy byste zhlkli kajícího se hříšníka i s ostruhami. Ale kdežpak! Ještě držíme svůj meč a náš obličej rudne silou.²⁰

Když se podíváme na první odstavec, jasně vidíme, že zde vypravěč komentuje Kozlíkovo procitnutí a to, co vidí. V dalším odstavci se však hranice mezi vypravěčem a hlavní postavou stává nerozpoznatelnou. Jde o horečnou vidinu loupežníkovu, mluví zde sám Kozlík? Nikoliv, jde o vypravěče, který hovoří za loupežníka a sděluje nám jeho pocity.

20 PŘÁDNÁ, S.; ŠKAPOVÁ, Z.; CIESLAR, J.: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. S. 134.

Stejně tak v odstavci třetím se komentování vypravěče mění na subjektivní prožitek osoby, které se příběh přímo dotýká.

Použití druhé osoby ve vyprávění může evokovat například dovolávání se ke čtenáři, oslovování kohosi. Obvykle jde o oslovení čtenáře, posluchače, ale může znamenat i oslovení postavy v příběhu vypravěčem či dialog jedné postavy s druhou. Přechody mezi vypravěčem a postavami jsou plynulé. Místo vypravěčovo není ve vypravování konstantou, je proměnlivé a stojí jakoby nade vším.

Vzácní pánové, dohadujete se již, jaké byly Marketiny noci? Hnusí se sama sobě, hnusí si své tělo, své hříšné tělo, své ruce a nohy, své nohy, svá stehna, jimiž objímá pekelného milence. Obviňuje svou duši, že je malátná, obviňuje duši, že zapadá do rozkoše jako slunce do moře.

Slyšte posléze něco málo o její povaze a posuďte věci po svém.²¹

V tomto odstavci je použita druhá osoba, která jasně značí obrácení se ke čtenáři či posluchači.

Vzácní pánové, uvažte, oč šlo, a nepouštějte ze zřetele ani čas, ani místo. Hejtman se obával, že by mohl býti zaskočen v roklině, a poručil, aby se vojsko rozdělilo ve dva proudy.

„Postupujte po svazích strže,“ řekl svým lidem, „postupujte obezřele, jedna ze stráží zahlédla na dně propasti jezdce, jsou to loupežníci. Nuže, přátelé, Bůh nám je vydává. Přišel čas, abychom je zdrtili a zbili do jednoho. Vzhůru, na vrahouny!“²²

21 VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel. 1961. 144 s. S. 38.

22 VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel. 1961. 144 s. S. 55.

V těchto dvou odstavcích si můžeme všimnout přeměny funkce druhé osoby. V prvním odstavci se jedná o promluvu ke čtenáři. Poté se však změni vyprávění v přímou řeč a druhá osoba nabude funkce oslovení postav v příběhu.

Nejen využitím osob je vypravěč stavěn do popředí, ale také časté použití otázek, se kterými pracuje v nejrůznějších souvislostech, upozorňuje na jeho neustálou přítomnost. Občas používá otázky jako součást vypravování, někdy se s nimi obrací přímo ke čtenáři, jako by odpovídal na jeho námitku. Otázky jsou velmi častým uměleckým prostředkem Vančurovy prózy. Po každé otázce následuje odpověď. Někdy kratší, někdy delší, ale je uvedená.

Co vypravovat? Cesta jako cesta! Při všech stezkách jsou utěšené roviny a ostruží a stromy přímé a stromy nerovného těla, jež zkazil vítr.

Dvě dívky jdou k Obořišti. Bůh je provázej! Naříkají, ale vy a já nic nedáme na jejich pláč a budeme je pobízeti k šťastnému konci. Ach, vy děvečky, jak jste bláhové, cožpak vy si myslíte, že jsou skutky, jež by mohly zděsiti strůjce skutků? Vy hrdopýšky, vy jehňátka hříchu, z uraganů zkázy se oddělil sotva větříček, aby pohnul vláskem nad vaší skrání. Vidíme, že je vaše vina pramaličká. Není větší, než kdybyste z neopatrnosti upustily koroptví vajíčko, v němž je zárodek života. Jaká je vaše cena? Jaká je cena vašich přátel? Jaká je cena lidí?

Nechci odpovídati. Viděl jsem umírající dítě, dělníka, který dokonával, blázna zavěšeného na mřížoví, slepce tápajícího po stěnách, šubající se útrobu, smrti, ohlížel jsem se po andělu života. Kde prodlévá?²³

V této ukázce si můžeme všimnout využití otázek. Otázky jsou obráceny směrem k postavám ve vyprávění, ale zároveň i ke čtenáři. I zde je vyjádřena odpověď i když vypravěč sám nechce na otázky odpovídat, uvede alespoň důvody své nevole.

23 VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel. 1961. 144 s. S. 99.

Stálá přítomnost vypravěče se u Vančury připomíná i tím, že neustále zasahuje do děje a komentuje jej svými úvahami, oslovuje osoby v něm zúčastněné a často k ději a jeho jednotlivým situacím poukazuje, jako by na ně ukazoval prstem.

U vypravování se ve většině případů užívá préterita. I děje, které se jeví jako budoucí vypravěč podává v čase minulém. Je to proto, že vypravěč vypráví příběhy z minulosti a jedinou přítomností je ta, ve které naslouchá vypravování posluchač, jemuž vypravěč podává zprávu o událostech, které někdy v minulosti zažil. *V epice Vančurově bývá prezéns místo préterita ve vypravování velmi častý. Je to prezéns podobný tomu, kterým například reportér u mikrofonu sděluje posluchačům to, co právě vidí*²⁴. Fiktivní přítomnost vypravěče je zřejmá například vyslovena v *Markétě Lazarové*, na místě, kde dochází k boji mezi vojskem královským a loupežníky: tzv. prezéns historický.

*Ušlechtilý Pivo se blíží k pahorku a tasí meč, meč králův. Srdce starého hraběte Kristiána se šíří. Vizte s ním tu dobrou pěchotou. Jejich břicha se vydechují zároveň s hrudí jako břicha mlynářů a břicha příslušníků jiných počestných cechů. Mají masné kapsy a kolem límců políčka potu. Jsou švarní jako krčmář od svatého Apolináře. Toť vojenský lid, v němž se hraběti zalíbilo.*²⁵

Vypravěč má nad příběhem moc a tak si může dovolit samovolně přecházet z minulosti do přítomnosti a nakládat s časem, jak se mu zachce. Nahrazování préterita futurem je méně časté, ale také se občas vyskytuje.

Dominujícím elementem v knize je vypravěč, který se stává prostředníkem mezi čtenářem a zobrazovanou realitou, a přestože se občas uplatní optika některé z postav, je to opět on, kdo jejich pohled zprostředkovává. *Vypravěč ovšem není suchopárným seznamovatelem, je vždy krajně zaujatý, vyžívá se v barvitém vykreslování, popřává sluchu povídkám a klepům a libuje si v detailech, pro něž je ochoten i přeskočit významné dějové uzly a pominout zásadní dějinné souvislosti. Suverénně hraje v knize*

24 BARTOŠEK, L. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Čs. Filmový ústav, 1973. 189 s. S. 114.

25 VANČURA, Vladislav. *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel. 1961. 144 s. S. 87.

*hlavní roli, nerozpakuje se sdělovat čtenáři své dojmy a pocity.*²⁶ Text je napsán tak, aby čtenář ani na chvíli neztrácel vědomí, že mezi ním a textem stojí vypravěč, obrácený tváří v tvář stejně ke čtenáři jako k situaci a k postavám, o kterých čtenáři vypráví. Referuje o svých vztazích k postavám, referuje o minulosti stejně tak jako ovlivňuje budoucnost. Trvale děj zpřítomňuje užíváním přítomného času, uvozenými slovy „hle“ a „vidím“, což velmi posiluje pocit bezprostřednosti předkládaného. Vypravěč dává bez ustání najevo, že vyprávění je zcela v jeho rukou.

Vypravěčův subjekt tedy svrchovaně ovládá podobu jazyka, který obsahuje archaismy, kontrasty, novotvary expresivní označení, zdobnělny i patetické výkřiky.

4.2.2. Vypravěč ve filmovém zpracování

Vláčil pro filmovou verzi nemohl s vypravěčem počítat, rozhodně ne v takovém rozsahu. Jeho zlomkovitým ozvukem jsou ozdobné psané krátké texty mezi jednotlivými oddíly, texty, které v duchu vypravěče ze staré kroniky naznačí, o čem budou příští sekvence vypovídat.

Ve filmu je použit hlas mimo obraz, který spíše vzbuzuje představu hlasu božího než vypravěčova. Hlas, který se jen sporadicky obrací přímo k jedné z postav nebo vysloví nějaký soud, moudrost, jež chce mít váhu nezpochybnitelného, věšteckého konstatování. *Ve filmu je však důležité, že subjekt vypravěče byl nahrazen větším počtem subjektů postav.*²⁷

Vypravěč, jak už jsme si řekli, byl nahrazen postavami v příběhu. *Perspektiva postavy umožňuje totéž co vypravěčova: bezprostřední účast na dění, osobní, a tedy emocionální zabarvené hledisko. Drtivá většina scén je tak viděna očima některého z hrdinů.*²⁸ I když někdy není příliš zřejmé, kterými očima na scénu pohlížíme- například ve scéně, kdy jsou Marketa s Mikolášem v objetí v lese, posléze zjistíme, že jsou

26 BARTOŠEK, L. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha, Čs. Filmový ústav, 1973. 189 s. S. 134.

27 BARTOŠEK, L. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Čs. Filmový ústav, 1973. 189 s. S. 102.

28 GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty*. Praha: Casablanca. 2008. 395s. S. 100.

pozorování Alexandrou, a tedy ona je vlastně svědkem této situace a vše je viděno z její perspektivy.

Autoři filmu se snažili zachovat Vančurův jazyk, a tak postavy jím ve filmu opravdu hovoří. Mluví tak, že ani zběhlý čtenář a milovník Vančurova díla většinou nepostřehne, kde končí dialog Vančurův a kde začíná dialog scenáristů. V tomto bodě dokonale splynula práce filmařů s duchem literární předlohy.

Ve filmu si můžeme všimnout psaných titulků, které se objevují na začátku každé kapitoly. Je svým způsobem paradoxní, že právě toto psané slovo je spisovateli Vančurovi nejvzdálenější. *Ryze Vančurovský je jediný titulek, kterým je film uváděn („Toť příběh sestavený málem zbůhdarma a stěží zaslouží si chvály. Což naplat. Proutek proutkařův se stále ohýbá nad těmito spodními vodami“). Ten je téměř doslova převzat z Vančurova dopisu Jiřímu Mahenovi.²⁹*

Také první mluvené slovo, které výborně namluvil Zdeněk Štěpánek, patří Vančurovi (V roce zimy našeho vypravování udeřily v prosinci mrazy tak vášnivé, jako bylo tehdejší křesťanstvo...), s komentářem se setkáváme ještě na začátku druhé epochy („Toho dne se jaro přiblížilo o pěkný kus cesty“) a komentářem film končí („Po čase tato paní povila syna jménem Václav...“) Slovo úvodního a závěrečného komentáře jsou vzata z *Markety Lazarové*, prostřední komentář má původ v *Obrazech z dějin národa českého*.

Dialogů je na plátně poměrně málo. Dialogická stručnost je bohatě vyvážená velkolepou řečí obrazů. Alexandra nepronese ve filmu více než tři krátké věty a přitom jsme přesvědčeni, že si to divák ani neuvědomí. Románových dialogů ve scénách, které přešly do filmu, autoři používají někdy doslova, jinde s menšími či většími obměnami.

Ve scénách, kdy se autoři neopírají o Vančurovu předlohu, vytvářejí dialogy sami, snažíce se přitom vystihnout a zachovat jednotu s Vančurovou řečí.

Scenaristé také často používají Vančurova oslovování čtenáře. Vančura říká: „Vzácní

29 GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty*. Praha: Casablanca. 2008. 395s. S. 68.

pánové, dohadujete se již, jaké byly Marketiny noci?“ Jinde oslovuje své postavy: „Zblázní se ve svém kloboučku! Ať ti ozebe mozek!“ Obojí tato oslovování nacházíme ve scénáři velmi často. Autoři filmu se velmi snažili udržet se v blízkosti Vančurova vypravěčského stylu.

Již jsme hovořili o tom, že zatímco Vančura vystupuje jako vypravěč do popředí, Vlácil jako filmový vypravěč ustupuje do pozadí. *Autorský pohled, tlumočený objektivní kamerou, nejen nepřevažuje, ale je omezen na minimum. Podstatnou část děje dává Vlácil tlumočit jednotlivým postavám ve formě vzpomínek či útržků letmo zachycených dojmů a koneckonců i skutečného vyprávění.*³⁰ Často líčí událost z několika úhlů. Tyto pohledy se skládají jako mozaika a teprve poslední z nich dá vyniknout celkovému vyznění příběhu. Protože toto skládání neprobíhá v jednoduše proudě, nýbrž je oddělováno dalšími a dalšími podobně skládanými obrazy někdy i na značně dlouhou dobu, klade značné nároky na divákovu vnímavost a paměť. Pro diváka, který není zběhlý v moderní filmové řeči, je orientace ve způsobu Vlácilova vyprávění nesmírně obtížná. Je zmaten z oné – pro něj zcela náhodné, neorganizované a fantastické – změti reálných obrazů, retrospektiv, (někdy dokonce dvojnásobných), mžikových prostřihů a vizí, jejichž hluboký smysl, zahalený v četné symboly a alegorie, mu uniká. Plné pochopení této složité obrazové a zvukové stavby vyžaduje naprosté soustředění a zbystrěnou senzitivnost. I v tomto bodě zůstává Vlácil věrný literární předloze. Neboť i Vančurovo dílo je příliš výlučné, než aby mohlo být pochopeno řadovým čtenářem.

Zmínili jsme se o tom, že podstatná část příběhu je tlumočena jeho postavami. Vlácil toho dosahuje použitím subjektivní kamery, zabírající události očima jednotlivých postav. A protože se lidé v akci pohybují, a to značně rychle, je i kamera téměř v neustálém pohybu. Dodává to filmu silné dynamičnosti a sugestivnosti, ovšem nijak to nepřispívá k srozumitelnosti vyprávěného děje pro nepřipraveného diváka. Hned na úvod filmu se nám odehrává před očima scéna, při které vidíme postavu a tvář plížíícího se Mikoláše jak s dychtivostí a napětím sleduje blížící se povoz, který chce přepadnout. Kamera je v této scéně daleko, aby zřehlednila vývoj situace, dramaticky třeá a klouže v podhledu z jedné postavy na druhou, ztotožněna s okem Mikoláše. Tento

30 GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty*. Praha: Casablanca. 2008. 395s. S. 76.

začátek nás nenechá na pochybách, že sledujeme něco mimořádného, a rychle nás tento úvod vtáhne do děje.

Nebo uveďme situaci, kdy se starý Kozlík vrací s nepořízenou z Boleslavi, kde se neúspěšně pokusil vyjednávat s hejtmanem Pivem. Vláčil se na tuto epizodu dívá jinak než klasický vypravěč. Ten by dopodrobna a chronologicky vyličil setkání v Boleslavi a pak by třeba jen několika záběry ukázal Kozlíkův bezvýznamný návrat na Kozáček. Vláčil se však upne na noční putování. Odjez od obrysů zdí Roháčku nám dává spoluprožít jeho úzkost a tu ještě doplňuje sugestivně skandovaný šepot, ostře vyřazený a nesrozumitelný, který scénu doprovází namísto reálných zvuků. A o jednání v Boleslavi se dozvíme jen prostřednictvím nesrozumitelných slov, mumlaných Kozlíkem, a pak několika mžikových, útržkovitých flashbacků. Zde je přehlednost opět zanedbána, zato sugestivní evokace silně emotivní atmosféry slaví triumf.

Dalším takovou scénou je bitva před opevněním, které narychlo sroubili Kozlíkovští na kopci uprostřed hvozdů, kam prchli před Pivovým vojskem. Jsou tam ovšem dostiženi a rozpoutává se nelítostný souboj. Ten je sledován očima mnicha Bernarda, který vše pozoruje ze svého úkrytu za kmenem mohutného stromu. Je to však pohled pošetilce, který nikdy nemůže porozumět tomu, co se kolem něj odehrává. A tak je tomu i ve chvíli rozhodující bitvy, z níž spatříme jen to, co poutá mnichův užaslý a vyděšený zrak.

Tak se někdy stane, že nerozeznáme, na čí stranu patří útočící nebo napadený, přičemž prozatím zůstane zamlčeno i vyústění samotného konfliktu. O porážce Kozlíkovců se dozvíme až z vizí šíleného Kristiána a ještě později z dalších dějových souvislostí. Opět vyhrává intenzita nad přehledností, emoce nad rozumným úsudkem a barvitost nad střídmostí. Volba subjektivní perspektivy postav byla pro naplnění poetického záměru rozhodující.

Vedle dějů, které postavy „vidí na vlastní oči“, jsou tu i děje zprostředkované sice rovněž skrze ně, avšak dosti odlišné. *Jde o vrstvu vzpomínek, v nichž lze se*

*skutečností zacházet velmi osobitě. Ve filmu jsou dvě pozoruhodné sekvence, v nichž je ponor do minulosti dokonce několikanásobný*³¹.

V první z nich vyplňuje celý předposlední oddíl první části filmu, a po chvíli v ní uvidíme hejtmana Piva na koni v čele smutečního průvodu s mrtvým na voze pod plachtou. Až později se dozvídáme, že šlo o Sovičku, jeho pobočníka, který se chvástavě dvořil Markétě. Prozradí zkratkovitě i to, co se stalo – Sovička byl zabit Kozlíkovou tlupou, a protože si smrt vysloužil svým neuváženým jednáním, vybaví si Pivo asociativně i starší událost – střetnutí s Kozlíkem před boleslavskou věznicí. Jde jen o okamžik, několika záběrů, a pak se hejtman opět vrátí k zastavení na Obořišti, bez přechodu, bez jakékoliv zjevné vnější souvislosti – pojítkem obou vzpomínek je jen postava Sovičky.

Druhý ponor do minulosti má spíše podobu flashbacků, zcela vyvázaných z věčných a časových vztahů. Je zprostředkovaný chorou myslí Kristiána, jehož hlavou horečnatě a neurovnaně prolétají útržky nejvypjatějších okamžiků posledních měsíců jeho života. S ním se znovu vracíme i ke dvěma klíčovým momentům celého líčení – k přepadení povozu, v němž v doprovodu urozeného otce cestoval, a pak k bitvě před Kozlíkovým lesním opevněním. Tyto jeho vzpomínky mají však, vzhledem ke stavu jeho nemocné mysli, nulovou výpovědní hodnotu. Deformovanost vidění je dále evokována nájezdy kamery, ponurou osvětleností, nepřírozně znějícím a ozvěnou zesíleným hlasem otce, provázejícím přízračně celou sekvenci. Ještě jednou s ním rovněž zahlédneme dvůr Roháčku, jak ho spatřil, když tam poprvé vstoupil – avšak namísto Alexandry porcující na trámě zavěšenou krávu, tam teď visí ona sama.

Významnou roli ve filmu hraje hudba. Je převážně složena z latinsky zpívaných středověkých chorálů. Nepodstatná složka hudby orchestrální se omezuje většinou na zvukomalebnou funkci. Používá prostředků elektronické hudby a stylizovaných konkrétních zvuků. Vytváří zajímavý kontrast hudby církevní a vojenské, kontrast chóru a hlasu zvonů se zvukem trubek a bubnů. Vynikajícím způsobem pracuje s naprostým

31 GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty*. Praha: Casablanca. 2008. 395s. S. 88.

tichem, které se stává mimořádně silným výrazovým prostředkem v dramatických scénách.

U Vančury si vypravěčovo tvůrčí gesto podřizuje i sebemenší částku jazykové podoby díla. Stylové zvláštnosti jsou nepřeborné a každá svou měrou přispívá k originalitě a bohaté složitosti celku. Kdybychom to měli shrnout, tak musíme konstatovat, že se Vančurovo dílo povedlo převést znamenitě a přestože tam osoba vypravěče občas chybí, tak atmosféra díla zůstala zachovaná a to je vzhledem k obtížnosti děl Vladislava Vančury obdivuhodné.

Film byl roku 1998 v anketě filmových kritiků a publicistů vyhlášen nejvýznamnějším filmem stoleté historie české kinematografie. Kritikou je vysoce ceněn hned po několika stránkách: coby vrchol československého historického filmu, poetického filmu a samotného umění adaptace z literární předlohy.

4.3. Luk královny Dorotky

Druhé dílo, které jsem se rozhodla interpretovat je soubor povídek Vladislava Vančury, Luk královny Dorotky. Kniha obsahuje 6 příběhů, které jsou spjaty dvěma hlavními motivy: láskou a šejdířstvím. Milenci, o nichž autor vypravuje, jsou často nuceni chránit svoji lásku před nepřízní osudu. Příběhy mají komický, někdy až ironický podtext. Oslavují vítězné mládí a zachycují život v jeho rozmanitosti. Lechtivý námět, místy současně doprovází atmosféra tíživé soudobé reality hospodářské krize. Vančura se zaměřuje na realističtější zobrazení skutečnosti, větší míru objektivitu a konkrétnosti. Spisovatel nás zavádí do rozličných prostředí: Paříž, zámecké sídlo či venkov se vši rázovitostí jeho obyvatel.

Postavy tohoto prozaického svazku, věnovaného F. X. Šaldovi, tvoří převážně milenecké dvojice, maloměstští lidé nejrozličnějších profesí (básníci, právníci, řezníci, lékaři, atd.) a občané na okraji společnosti (tuláci, nevěstky, cikáni). Hrdinové jsou diferencováni věkem i sociálně. Vančura své lidské figury zakotvuje do prostředí, jež s nimi souzní, jehož jsou součástí.

V Luku královny Dorotky spisovatel uplatnil smysl pro situační komiku, zápletku a anekdotickou pointu. Prvky ryze jazykové komiky ustoupily do pozadí. Dřívější expresivitu, archaizaci a nevzyklost výrazu nahradila jadrnost a pádnost lidové řeči. Podíváme-li se souhrně na celý povídkový soubor, zjistíme, že jeho charakter, a vůbec celou tvorbu, vystihují tyto autorovy myšlenky: „ *Život je ohraničen smrtí jako den 24. hodinou. Mladost, věci lásky a života se rýsují na pozadí zmaru, a to jest právě jejich dramatizující složka. To je zřídlo úchvatů a básnických inspirací. Na poezii jest, aby vyslovila smysl, rytmus a strašnou krásu těchto chvil, aby otřásla naší emotivitou, aby vzbudila pocity sympatie a lidské solidarity.*“³²

Stejnojmenný film, který byl inspirován tímto dílem, byl natočen režisérem Janem Schmidtem roku 1970. Protože se jedná o nepříliš výrazného režiséra, adaptace dopadla podstatně hůře než v případě Markety Lazarové. Navzdory vynikajícím hercům, Janě Brejchové, Ladislavu Chudíkovi, Vladimíru Menšíkovi a jiným, se nepovedlo přenést Vančurovskou poetiku a jazyk do filmového díla. Nepříliš šťastně vyznívá i obsazení týchž herců do různých rolí v jednotlivých povídkách. Nejprve bychom si ale měli říct něco o literárním díle.

4.3.1. Vypravěč v literární předloze Luk královny Dorotky

V souboru povídek Luk Královny Dorotky se opět setkáváme s typickým vančurovským vypravěčem. Jedná se o vypravěče extradiegetického-heterodiegetického, který nám vypráví příběhy z minulosti.

Velmi časté je použití prvního osoby množného čísla při vypravování:

At' si kdo chce chválí vynálezy a současnou vzdělanost, my pravíme, že je svět v koncích. Komupak slouží všechny ty moudrosti? Eh, člověka pranic neuchvacují zdravotnická opatření, jimž se podařilo zastaviti příval cholery, vzdouváli se mu břicho hladem, na nějž stejně zcípne. Ted' neběží o slovíčka.

32 VANČURA, Vladislav. *Literatura, věda a život*. In: *Řád nové tvorby*, cit. dílo, s. 112.

Připouštíme, že některá zaměstnání jsou sprostá a jiná opět vznešená, přesto však vydělávati si chléb je věc jedna a býti takový či onaký je věc druhá.³³

V této řeči vypravěče, zájmeno „my“ značí nás všechny. Vypravěč nás zahrnuje jako svědky vyprávění a tehdejší doby. Snaží se nás vtáhnout do děje a dát nám alespoň poloviční zodpovědnost za směr, kterým se příběh ubírá.

Dále je opět poukázováno na vypravěčovu všudypřítomnost a to použitím komentářů, poukazováním, nebo oslovováním čtenářů. I použití otázek, k upoutání čtenářovy pozornosti, je častým prostředkem:

Mějte na mysli, že je-li pořádná holka nevěstkou, je to zaměstnání jako každé jiné. Cožpak je kominík špinavec? Libuje si snad stokař ve společnosti krys a potkanů? Je hrobník šitý právě na mrtvé?³⁴

V této ukázce si můžeme všimnout jak oslovení, tak i zmíněných otázek. Opět to funguje jako prostředek, kterým se spisovatel snaží upoutat čtenářovu pozornost.

Čas vyprávění je většinou přítomný. Prezéns se střídá s časem minulým a vypravěč volně přechází z jedné roviny do druhé:

Dnes je každý rád, že sám klep. Úvěry vyschly a není k nalezení otýpka slámy. Ať si kdo chce chválí vynálezy a současnou vzdělanost, my pravíme, že je svět v koncích. Komupak slouží všechny ty moudrosti? Eh, člověka pranic neuchvacují zdravotnická opatření, jimž se podařilo zastavit příval cholery, vzdouvali se mu břicho hladem, na nějž stejně zcípne. Ted' neběží o slovíčka.³⁵

33 VANČURA, Vladislav. *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947. 184. s. S. 23.

34 VANČURA, Vladislav. *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947. 184. s. S. 35.

35 VANČURA, Vladislav. *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947. 184. s. S. 56.

Mistr František Nikodém si myslil něco podobného a jsa hotov s úvahou popadl koš, kde včera bylo pár zemáků a kousek chleba. Nenalez již ani kůrčičku a tu mrštil svými krámy, až to zchrastilo.³⁶

Tady si můžeme jasně všimnout přechodu z přítomnosti do minulosti. Vypravěč nás informuje o době, kdy se příběh udál a používá prezéns, aby nám děj více zpřítomnil a přiblížil. Když však začne vyprávět příběh o mistru Nikodémovi, čas se přesune do minulosti. Jasně to odděluje dvě roviny příběhů: čas vypravěče a čas příběhu, který se udál někdy v dávné minulosti.

4.3.2. Filmový vypravěč

Film je na začátku uveden titulky, které říkají:

Mluvíte-li o děvčatech, mějte na mysli, že u nich všechno počíná láskou a končí láskou. Mějte na mysli, že neznají jiného obsahu věcí. Že se pro lásku ponižují a že se stávají královnami skrze ni.

Titulek nám není hlasem mimo obraz předčítán, jedná se jen o vizuální prostředek, který je doprovázen hudbou. Má funkci uvozovací a v minulosti se jednalo o hojně využívanou metodu, která je pozůstatkem filmů němé éry.

Po úvodních titulcích ve filmu, se nám nabízí scéna, ve které vidíme všechny účinkující herce. Společně sedí kdesi na louce a každý se věnuje nějaké své činnosti. Tato rovina příběhu je společná pro všechny postavy v ději a nikterak nekoresponduje s hlavními příběhy ve filmu. Je jakousi fikční podrovinou pro hlavní dějovou linii, ze které se pak volně přechází k prvnímu příběhu, Brusiči nožů. Můžeme hádat, zda-li se ve scéně jedná o samotné herce, kteří čekají na natáčení nebo o postavy v příběhu. Během scény slyšíme vypravěčův hlas, který říká:

³⁶ VANČURA, Vladislav. *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947. 184 s. S. 68.

To co se vpravuje, bývá často tak zábavný nesmysl, že nikdo nemá chuť věřit pravdivým historkám a nikdo je ani nečte. Tak přichází poctivost ve psí a všelijaké výmysly jsou vynášeny až do nebe. Sper to d'as! Pravda, jak se zdá, ztratila svoje podkůvky a kulhá za lží, o níž se kdysi říkalo, že má krátké nohy. Hahaha, ta se neztratí!

Text komenáře je napsán samotným Vančurou a objevuje se v úvodu povídky Dobrá Míra. Hlas mimo obraz nám naznačuje, že příběhy, které se vypráví nemusí být vždy pravdivé, tedy, že i diváci budou pravděpodobně svědky smyšlených povídek, které budou následovat. Ze které časové či místní roviny k nám hlas mimo obraz promlouvá je nám zamlčeno, nejedná se však o postavu v příběhu, ani se ho pravděpodobně žádný příběh blíže nedotýká. Jedná se jen o bezejmenného vypravěče, který nám předkládá své fiktivní povídky.

4.3.3. Brusič nožů – příběh 1.

První z příběhů, nazvaný Brusič nožů, začíná úvodním slovem vypravěče, který je opět uveden hlasem mimo obraz. Informuje nás- stejně jako v knize o těžké době, ve které se příběh odehrává. Během jeho slov sledujeme brusiče Nikodéma, jak promoklý bloudí polem, než narazí na Josefínin příbytek. Zde si můžeme všimnout rozdílu v tom, jak nám zobrazuje příběh hlas mimo obraz a co sami vidíme na plátně. Jedná se o dva odlišné kanály, které se navzájem doplňují. Zatímco naše oko postřehne postavu bloudící po poli, dozvíme se o době našeho vypravování. Vypravěč používá slova totožná s literární předlohou.

V příběhu se střídá hlas mimo obraz, který cituje doslovné pasáže z knihy, s dialogem postav. Hlas mimo obraz většinou komentuje jednání postav a informuje nás o jejich osudu. Jedná se o vypravěče extradiegetického-heterodiegetického, který je nefokalizovaný, tedy ví více než kterákoliv postava v ději. V tomto případě je jeho role jasně vymezená a jsme si jisti, že se vypravěč neztotožňuje s žádnou z postav v příběhu. Pokud je hlas mimo obraz vypuštěný, nahrazuje nám ho kamera, která zachycuje

neutěšené bloudění hlavních postav a díky které víme, co právě probíhá a nepotřebujeme k tomu žádného komentáře. Hlas mimo obraz je občas až na škodu a to v situacích, kdy je naprosto nadbytečný. Scénáristé se snažili zařadit do filmu co nejvíce z Vančurova jazyka, i když to někdy působí příliš násilně a kazí to celkovou kompozici snímku. Obraz je často natolik výmluvný, že slovo nepotřebuje.

Další složka, která doprovází film, je hudba, která je ve filmu hojně využita. Pomáhá dotvořit atmosféru, ale občas působí až rušivě, a to v případě, že ji slyšíme v každém záběru. V tomto, prvním příběhu ilustruje vybraná melodie poetiku kočovného života, ke které jí dopomáhá zvuk harmoniky.

Pokud bychom měli hodnotit věrnost filmové adaptace, příběh je téměř totožný s knihou. Je použito mnoho doslovných citací a příběh se vyvíjí stejným směrem. I postavám je ve filmu věnována stejná pozornost jako v knize. Film však selhává v tom, že není schopen převést vančurovskou poezii na velké plátno. Vypravěč, který v knize zaujímá přední místo, je i ve filmu hojně využíván, ale jak už jsem zmínila, ne vždy to je k dobru věci a méně by někdy znamenalo více. Kamera navíc selhává tam, kde by měla zastupovat za vypravěče a nabízí nám pouze ilustrativní obrazy obyčejného příběhu, který nás samotný příliš nezaujme.

4.3.4. Konec vše napraví – příběh 2.

I tento příběh, stejně jako první, je vyprávěn hlasem mimo obraz, který čerpá z literární předlohy a doslova cituje některé pasáže z Vančurovy knihy. Jedná se opět o vypravěče extradiegetického-heterodiegetického, který je nefokalizovaný a často glosuje a komentuje dění na plátně. Kromě hlasu mimo obraz přebírají Vančurův jazyk i hlavní postavy. Děj se příliš neodchyluje od předlohy, i když občas se nám může, vzhledem k ději ve filmu, jevit vypravěčův komentář nelogický. Například hned v úvodu:

Nechť se polovina světa drží za hlavu a lká a kvílí. Druhá je odhodlána žít. Čepíří se, zachvívá a hrabe nohama jako netrpělivý kůň. V tom smyslu je vše velkolepé. V té věci nelze uhnout ani o píd', a třeba by vám někdo bránil, přeci vykřiknete to, co má být řečeno.

Zatímco hlas mimo obraz, který zde zastupuje vypravěče, nám předříkává odstavec uvedený výše, divák sleduje stárnoucího profesora, který se zamyšlený prochází zahradou. Náš zrak tedy vidí něco jiného, než co nám je řečeno. Nelze si tento odstavec spojit s ničím, co nám je vizuálně předkládáno a pro diváka je obtížné tento Vančurovský úryvek jakkoliv interpretovat. O chvíli později vidím Josefa, který sedí na kamenné zdi a něčemu se směje. Možná tedy můžeme tuto úvodní mluvenou pasáž přiřadit k Josefově chování, ale přesto je to velmi nejasné. V literární předloze tato část chybí a Josefův smích je vyvolán samotným profesorem, který jde kolem a usmívá se.

V další pasáži posloucháme profesora, jak vypráví své mladé manželce Blaženě o dnešní mládeži. Jeho dialog později volně přechází do řeči vypravěče, který začne líčit profesorovu pošetilost spočívající v tom, že si vzal o dvacet let mladší manželku. Hlas nás také v této chvíli informuje o tajných Blaženiných tužbách a dává nám nahlédnout do jejího nitra. Zatímco slyšíme hlas mimo obraz, vidíme profesora procházejícího se místností a jeho ústa, jak se pohybují. Mluví tedy on nebo hlas mimo obraz? Jeho hlas byl ztlumen do pozadí a nad to byl přidán vševědoucí vypravěčův komentář. Pouze podle barvy hlasu a obsahu jeho řeči můžeme usoudit, že se jedná o vypravěče. Takových situací je ve filmu více a někdy je těžké rozpoznat, zdali se jedná o hlas vypravěče, či hlavní postavy. Hráz mezi vypravěčem a postavou je lehce překročitelná.

Na závěr bych k této povídce chtěla dodat, že je opět doplněna o hudební složku, která výborně koresponduje s celkovým dojmem celého snímku. Adaptace se ovšem i zde příliš nevyvedla a kouzlo knižní formy nás ve filmu mívá. Režisér opět pouze vkládá postavám do úst pasáže z knihy, které vybírá na přeskáčku a divákům to ubírá na uvěřitelnosti hlavních postav.

4.3.5. Dobrá míra – příběh 3.

Povídka začíná vypravěčovým úvodem, který nás seznamuje s hospodou Dobrá míra a představuje nám šenkýřku Isabellu a zlou Colettu. Vypravěč je zprostředkován hlasem mimo obraz. Zatímco nás uvádí do děje a seznamuje nás s hlavními postavami, nabízí se nám obraz zasněžené krajiny, uprostřed které stojí dům. Divák si snadno může domyslet, že onen dům je hospoda Dobrá míra. Vzápětí následuje střih a pozorujeme mladou ženu, kolem 30 let, při práci. Je nám jasné, že onou ženou je Isabella, ta o které mluví hlas mimo obraz. Vypravěčův hlas je extradiegetický-heterodiegetický, tedy vypravuje příběh, ve kterém sám nefiguruje a s nímž není nikterak spjatý. Opět se jedná o vševědoucího vypravěče, který ví mnohem víc než samotná postava.

Další scéna, ve které máme možnost slyšet hlas mimo obraz, je až v polovině snímku, kdy je Isabella v objetí s cikánem. Je to přesná reprodukce Vančurova textu:

Konec konců lze Isabellu a Cypriana obhajovati. Ba věru, my je obhájíme na váš účet, vy šibalové a krasoduché dámy, již všichni hřešíte v myšlenkách jako kozy a kozlové. Jediné, co vám dodává zdání zdrženlivosti, je chatrné tělo, neboť můžete uskutečniti pouhou polovinu svých snů.³⁷

Během tohoto monologu vidíme Cypriána s Isabellou v objetí. Hlas mimo obraz je této dvojici nakloněn a snaží se ji obhajovat. Nabízí nám tedy svůj názor na celou záležitost a není zcela nestranný.

Třetí situací v tomto snímku, kdy uslyšíme vypravěčův hlas, je ta, v níž Cyprián usmrtí Kabrhele. Hlas nám říká:

To je on. To je onen proslulý konec konců. Smrt. Toť arcikonec lásky i slabosti. Toť protijed při opojení, jež vás z jara zachvacuje. Necht' však nikoho

³⁷ VANČURA, Vladislav. *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947. 184 s. S. 150.

nezděsí polibek, který posílá ta císařovna šibenic. Jestliže si teď houká, jestliže nabrala dechu, bude za chvíli v úzkých a odklidí se do márnice.

Při jeho vypravování sledujeme Kabrhele jak leží na zemi, probodnutý. Vypravěčův hlas ukončuje celý děj tohoto příběhu a uzavírá ho.

Po shlédnutí závěrečného třetího příběhu slyšíme vyzvánět zvon. Tento zvukový symbol může mít mnoho významů. Jak víme, ve filmech často značí tento zvuk závěr, ukončení. Vzhledem k ději ve třetím příběhu, ale můžepřipomínat i smrt Kabrhele. Zvon jako symbol smrti a pohřbu. Při jeho zvuku máme možnost vidět všechny postavy z příběhu, jak zpozorní a začnou se urychleně zvedat k odchodu. Po chvíli máme možnost zjistit, že se vydali na pohřeb. Na své cestě ale potkají živého Kabrhele a začnou oslavovat zdárný konec. Není příliš jasné, jestli se stále jedná o postavy v příběhu, nebo o samotné herce, kteří oslavují konec filmování. Spíše bych se přiklonila k tomu, že se jedná o herce. V tomto případě by se jednalo o extradiegetický rámec, v němž vystupují herci jako herci.

Již v úvodu filmu, jak jsem zmínila dříve, jsme měli možnost sledovat postavy, které se nacházejí v jiné sféře, než jsou samotné příběhy. Nyní je máme možnost vidět i v závěru filmu jak se společeně baví a veselí. Všechny tři povídky jsou tedy zarámovány symbolickým úvodem a závěrem filmu. V úplném závěru, máme možnost naposledy slyšet vypravěčův komentář, který říká:

Je konec hry! Díval jsem se na svět a všelicos jsem zahlédl. Ba věru vi, kdo je vládkyní světa. Což jsem necítil jak láska tepe křídli? Což jsem si nevzal nitku z jejích šatů? Kdo nezakládá oheň, ten se nespálí. Však já jsem miloval sto něžných krasotinek, než mi bůh ukázal. Víte však vy, co je to láska?

Slovo vypravěče navazuje na úvodní titulky, kterými film začínal. Symbol lásky se prolíná všemi povídkami a je rámcovým tématem celého filmu. V knize příběhy fungují samy o sobě, nejsou na rozdíl od filmu uvozeny žádným prologem, ani

epilogem. Hudba je velmi důležitou složkou celého filmu a pomáhá alespoň trochu dotvořit atmosféru knihy.

Jak již bylo řečeno, vypravěč je ve Vančurových knihách jednou ze stěžejních částí a má naprostou kontrolu nad všemi příběhy. Není jednoduché ho přenést do filmu a v *Luku královny Dorotky* jsme se o tom mohli přesvědčit. Postavy mluví vančurovským jazykem, ale zní to nepřírozně a někdy až komicky. Zde se filmová adaptace, bohužel, příliš nesešla s originálem.

4.4. Bohumil Hrabal – spisovatel

Dalším autorem, kterého jsem si pro svou práci vybrala je známý český spisovatel Bohumil Hrabal. Díla, na která se zaměřím, se jmenují: *Ostře sledované vlaky* a *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Hrabalova díla jsou napsána neotřelým jazykem, který z něho učinil nezaměnitelnou spisovatelskou osobnost. Základním přínosem jeho próz je prezentace hovorového proudu, obecného jazyka a obyčejného člověka jako hrdiny. *Odpor k pompézním slavnostem a prázdnému patosu, zprostředkovanému pomocí řečnických a žurnalistických frází, vede k oslavě obyčejného člověka, který si v obecné mravní rozkolísanosti jediný zachoval schopnost identit: říká pouze to, co si myslí, nebojí se projevit svůj názor.*³⁸ Ironie, humor jsou vlastní mnoha jeho dílům. Autor bez zábran střídá hospodskou mluvu s filozofickými myšlenkami, lidová moudra s poučkami. Hovorovým jazykem a slangovými výrazy zachycoval odpudivé jevy, avšak i v postavách ze společenského dna nacházel dobré jádro. Jeho prostí lidé vyprávějí, nejčastěji v hospodě, improvizují, přehánějí – z toho vznikl hrabalovský termín pro vypravěče – pábitel. Jeho vypravěč nebo mluvčí věnuje stejný zájem událostem „banálním“ i „významným“. V Hrabalově tvorbě je významným představitelem tohoto typu hrdinů například číšník Dítě z románu *Obsluhoval jsem anglického krále* či Miloš Hrma z *Ostře sledovaných vlaků*. Zde tak trochu nastává opodstatněná obava, zda

38 PYTLÍK, Radko. *Bohumil Hrabal*. Praha: Československý spisovatel, 1990. 285 s. S. 156.

postavy při přenosu na filmové plátno nezevšední. Další problém představuje fragmentárnost textu. Jedním z trvalých inspiračních zdrojů se stal pro Hrabala surrealismus. Metodu automatického psaní rozvinul autor v mnoha dílech, nejvýrazněji v novele *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, které sestávají z jediné neukončené výpovědi. Například další dílo *Obsluhoval jsem anglického krále* je text poměrně složitý, představuje mozaiku nejrůznějších historek, psaných právě automatickou metodou. Hrabalův literární narativ je rozvětvený a heterogenní soubor narativních postupů. V celé řadě textů se tudíž jako jedno z klíčových témat Hrabalova psaní jeví samotný akt vyprávění.

Jedná se obdivuhodného autora, který je ovšem velkým filmařským oříškem: není jednoduché jeho texty převést do podoby filmové adaptace. Mnoho z děl bylo zfilmováno a některá z nich slavila velké úspěchy nejen v České republice. V následujících kapitolách se pokusím interpretovat alespoň malý zlomek z Hrabalových filmových adaptací.

4.5. Jiří Menzel – režisér

Bylo by vhodné si říci alespoň něco málo o Hrabalově dvorním režisérovi Jiřím Menzelovi.

Značný ohlas doma i v zahraničí vzbudila Menzelova filmová tvorba pro svou schopnost vyprávět o prostých lidech. Hrdiny svých filmů našel hlavně v dílech spisovatele Bohumila Hrabala. Mezi první filmy, které podle jeho předlohy vytvořil se řadí snímek *Perličky na dně*, natočený roku 1965 společně s ostatními filmaři z jeho vysokoškolského ročníku, který předznamenal velký úspěch jeho dalších adaptací. Jmenujme například: *Ostře sledované vlaky*, *Skřivánci na niti*, *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek* či nejnovější film *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Mnohokrát byl za své adaptace Hrabalových děl vysoce ceněn na celém světě, což dokazuje, že byl přes všechny obtíže textu schopen filmovým jazykem tlumočit Hrabalovu poetiku, a to dokonce velmi úspěšně. Jak se mu to podařilo? Jako podstatné

kriterium si Menzel zvolil nikoliv napodobit co nejvěrněji předlohu, ale zachovat jejího ducha. A možná proto, že se režisér nikdy nesnažil uskutečnit za každou cenu přesný filmový převod v přísném respektu k literární předloze, dosáhl se svými filmy takového úspěchu.

4.6. Ostře sledované vlaky

Světově nejproslulejší filmová adaptace textu Bohumila Hrabala a první český držitel Oscara za neanglicky mluvený film, to jsou *Ostře sledované vlaky* režiséra Jiřího Menzela, komorní tragikomedie o civilním rozměru války. Menzelova těsná propojenost s osobou i dílem Bohumila Hrabala se odrážela nejenom v jejich přátelství, ale především v tom, že Menzel jako jeden z mála byl schopný proniknout k podstatě hrabalovského textu, uchopit ho a po svém ho interpretovat. Byla tak zachována poetika literární předlohy, ale navíc vznikla i zcela nová kvalita filmová. Menzel částečně rozbíjí volné asociativní plynutí textu a složitě strukturované souvětí, postavy mluví spíše civilněji a jejich řeč není tolik příznaková. Rovina příběhu je ovšem zachována více – charakteristické hrabalovské postavy, svým způsobem bizarní, výjimečné, mnohdy stojící na okraji společnosti. Menzelovi se podařilo dostat do příběhu dramatický oblouk, film má spád a zajímavou hlavní postavu v podobě Miloše.

Režisérovi se povedlo i obsazení hlavní postavy snímku. Václav Neckář, jako podivínský a introvertní Miloš Hrma je vynikající volbou, stejně tak jako Josef Somr či Vladimír Brodský ve vedlejších rolích.

4.6.1. Ostře sledované vlaky – literární vypravěč

Jedná se o Hrabalovu čtvrtou knihu. V novele *Ostře sledované vlaky* (1965), se autor pokusil o jinou, tradičnější formu. Napohled tradiční vypointovaný baladický příběh si ponechává všechny atributy Hrabalova stylu, včetně humoru a ironie. Téma velké epochy konce války je zobrazeno pohledem malých nevýznamných lidí. Hlavní postavou je dvaadvacetiletý Miloš Hrma, začínající výpravčí, který je i vypravěčem

celého děje a z jehož perspektivy se vše dozvídáme. Vypravěč, Miloš, nás informuje o dění v městečku skrze svůj naivní úhel pohledu. Jazyk je tomu přizpůsoben a působí velmi prostě a lidově. Často je použita hovorová čeština:

Tenhleten rok, rok pětačtyřicet, Němci už neovládli prostor nad naším městečkem. Natožpak nad celou krajinou, zemí. Hloubkaři narušili dopravu, takže ranní vlaky jezdily v poledne, polední večer a večerní za noci. Takže se někdy stalo, že odpolední vlak přijel podle jízdního řádu na minutu včas, ale to bylo tím, že to byl čtyři hodiny opožděný dopolední osobák.

Předevčírem nepřátelský stíhač přestřílel nad naším městečkem německou stíhačku tak, že jí ustřelil křídlo. A potom trup hořel a padal někam do polí, ale to křídlo, jak se vyvrátilo z trupu, vytrhlo několik hrstí šroubů a matic, které napadaly na náměstí a pozobaly hlavy několika ženským.³⁹

Věcně a bez jakýchkoliv emocí nás vypravěč informuje o dění ve městě. Jeho dětinského pohledu na svět si můžeme všimnout hned na začátku knihy. Informuje nás o zdánlivě nedůležitých věcech, jako například o zpoždění vlaků, které ale přesně zapadají do celkového příběhu a přidávají mu na celkové uvěřitelnosti. Díky Hrabalovu neotřelému jazyku je velmi jednoduché se vcítit do pocitů hlavní postavy. Milošovo občas trochu chaotické vyprávění je nám zprostředkováno Hrabalovým automatickým textem, neustálým proudem řeči, který má za následek složitá a dlouhá souvětí:

... A za hodinu zase Máša vyklouzla z pod té plachty a odešla do pokojíčku k tetě... a já už jsem se ni ráno nepodíval, jak zařezaný jsem seděl, chodili zákazníci, stavěli se za tu plachtu, pod kterou jsem v noci přišel k tak špatné zkušenosti, stoupali si jeden na židli a druhý na štafličky a strejda Nonemanů dával každému do ruky buďto láhev nebo trychtýř, potom vlezl pod sukně tomu svému přístroji, zvedl ruku a dal znamení jak hudbě, a opět se vykasal zpod té

39 HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Čs. Spisovatel, 1970. 99 s. S. 9.

sukně a za pět minut přinesl tu fotografii, protože nad vchodem měli veliký nápis: Za pět minut hovoté.⁴⁰

Povídka je vyprávěna v první osobě jednotného čísla, vypravěč nám popisuje svoje činy a čtenář má možnost dozvědět se o ději pouze z pohledu hlavní postavy:

Jel jsem se tam podívat na bicyklu za půl hodiny po sestřelení. A už jsem potkával občany, kteří na vozičku táhli to, co ukořistili. Těžko se dalo uhádnout, na co by to tak mohlo být? Ale já jsem jel bicyklu dál, chtěl jsem se podívat na ten rozbitý aeroplán, já jsem nesnášel shánlivé lidi, kdepak já a sbírat něco utrhávat nějaké součástky, nějaké krámy! A sněhem ušlapanou cestičkou, která už vedla k těm černým troskám, krácel můj otec, nesl nějaký stříbrný hudební nástroj a usmíval se a třásl těmi stříbrnými strívky, nějakými trubičkami.⁴¹

Časem vyprávění je minulý a přítomný čas. Ty se navzájem prolínají podle toho, zda Miloš, tedy vypravěč, nám předkládá situaci, která se stala v minulosti, nebo zda popisuje něco, co právě prožívá. V přítomném čase jsou napsány přímé řeči. Občas se v textu objevuje i futurum:

A po první koleji si to uháněl dlouhý nákladní vlak, jel plnou rychlostí a nápravy přes styky kolejnic dávaly pravidelné hluboké zvuky. A pan přednosta pozorně vložil do skříňe rukávy a cípy, aby je nepřivřel.⁴²

Vypravěč se ani jednou neobrací ke čtenáři a existuje jen ve fikčním světě. Jedná se o intradiegetického-homodiegetického vypravěče, který je vně celého příběhu a je jeho podstatnou součástí. Příběh je vnitřně fokalizovaný, čtenář se má možnost dozvědět informace jen prostřednictvím hlavní postavy. Co je utajeno hlavní postavě Miloše Hrmy, je utajeno i čtenářům.

40 HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Čs. Spisovatel, 1970. 99 s. S. 42.

41 HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Čs. Spisovatel, 1970. 99 s. S. 11.

42 HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Čs. Spisovatel, 1970. 99 s. S. 27.

V literární předloze je vypravěč-postava částí, kterou nelze vypustit. Bez ní, bychom neměli příběh. Jak je to však ve filmu?

4.6.2. Ostře sledované vlaky – filmový vypravěč

Film začíná stříhem na Václava Neckáře, hrajícího postavu Miloše, jak stojí polonahý a nejistý v pokoji, zatímco slyšíme jeho hlas, jak k nám monotónně promlouvá. Nevidíme však pobyh jeho úst, je tedy možné, že k nám jeho hlas promlouvá z jiné roviny příběhu, než ve které ho v této chvíli vidíme. Hlas říká:

„Jmenuji se Miloš Hrma. Pro to jméno se mi často smáli, ale jinak sme byli slavná rodina. Muj pradědeček Lukáš...”

Lehce si spojíme, že postava na scéně se jmenuje Miloš, aniž by musela pohybovat ústy. Situací, kdy je vypravěč přítomen v záběru, v českých filmech mnoho nenaleznem. Jedná zde o počín originální a na svou dobu velmi odvážný.

Hrdina nás dále seznamuje se svou rodinou, svým pradědečkem, který doživotně pobíral rentu a kupoval si za ni rum. V této scéně vidíme plakát s rumem, který má vizuálně dokreslovat a zdůrazňovat hlas mimo obraz.

Jak již jsme si řekli dříve, vyprávění mimo obraz může být krajně ironické. V jednom případě se může stát to, že vypravěč mimo obraz vytváří iluzi kontroly nad vizuální složkou díla, a přitom od ní má značný odstup. Ve druhém pak může být zdrojem ironie nespolehlivost vypravěče mimo obraz, vycházející ze sémantických střetů mezi oběma stopami. Ironická narace založená na nesourodém vztahu mezi homodiegetickým vyprávěním mimo obraz a vizuální stopou je zde velmi patrná. Miloš Hrma hovoří o sobě, slavné rodině i o kariéře na železnici, která jej má očekávat. Byť jsou obrazy téměř totožné s promluvou, posouvají výpověď do jiné roviny. Vztah mezi obrazem a slovem se od počátku rozvíjí tak, aby byl zdůrazňován komický rozměr díla.

Prvním případem je právě samotný Miloš. Během úvodního představení, kdy postava Miloše vchází do záběru, vidíme nejistého mladého muže. Přestože se jeho hlas snaží znít důstojným a pevným tónem, je nám jasné, že se jedná o ironii.

Druhý případ je patrný při Milošově vyprávění o jeho rodině. Svým „žakovským“ hlasem hovoří o sobě, slavných příbuzných i o kariéře na železnici, která jej má očekávat. Byť se obrazy, jež při monologu spatřujeme, pokoušejí být téměř „doslovné“, posouvají Milošovu upřímnou výpověď do jiné roviny. Když zaznívají slova o pradědečkově rentě, vidíme v detailu etiketu „jemné obilné kmínky“. Totéž se stane i při popisu jeho tatínka:

Můj otec jako strojvedoucí je od svých osmačtyřiceti let v penzi a občané šlejí závistí, že tatínek je zdravý a jistě ještě bude takovou penzi brát dvacet, třicet let a přitom nemusí nic dělat. (Ostře sledované vlaky, 02:22min)

Společně s hlasem mimo obraz se nám nabízí obrázek muže ležícího na kanapi, který znučeně kontroluje hodinky a vyhlíží z okna, až projede vlak. Pokud bychom neměli k dispozici vizuální kanál, pochopili bychom slova zcela určitě jinak, například jako veselého občana, který se má tak, že mu každý závidí. Realita je ale naprosto odlišná, až opačná. Vztah mezi obrazem a slovem se od počátku rozvíjí tak, aby byl zdůrazňován komický rozměr díla.

Dalším ironickým prostředkem je Milošův hlas, hlas Václava Neckáře, který mluví stále stejným monotónním hlasem, bez jakéhokoliv zadrhnutí či zaváhání, jako kdyby odříkával naučenou básničku. Například když vypráví o svém dědečkovi hypnotizérovi, říká:

A děda Vilém, když Němci překročili v březnu naše hranice a pronikali směrem na Prahu, jediný náš děda šel Němcům vzdorovat jako hypnotizér, zadržet pronikající tanky silou myšlenky. Ruce měl napřažené a očima stříkal Němcům myšlenku: obraťte se a jed'te nazpátek... a opravdu, ten první tank zastavil,

celá armáda zůstala stát, ale potom se tank rozjel a děda neuhnul a tank jej přejel, uskrtnul mu hlavu, a už říšské armádě nic nestálo v cestě...

Jedná se o poněkud smutný příběh, když se však zaposloucháme do Milošova hlasu, nezaslechneme jediný náznak smutku či jiných emocí. Vypráví to jako by šlo o příběh, který se stává dennodenně a na němž tedy není nic zvláštního. Během vyprávění vidíme obrázky dědy Viléma, jak hypnotizuje tanky. V knize jsou použity stejné repliky jako ve filmu, ale tím, že můžeme slyšet Milošův hlas, nám celý obraz získává na grotesknosti.

Kromě začátku filmu nemáme později mnoho možností slyšet vypravěčův hlas, který byl oproti knize potlačen. Místo toho se nám nabízí vizuálně všeřikající obrazy, kde žádný komentář nepotřebujeme. Můžeme tvrdit, že se ve filmu příliš nemluví, což však neubírá na celkové kvalitě díla, ba naopak. Atmosféru celkové díla dokreslují zvukové symboly, jako například zvuk hodin, vlaku či výbuchu.

Scénář filmu byl oproti knize lehce změněn. Příběh se ubírá chronologicky v čase, bez jakýchkoliv odboček. Je tedy zachována časová posloupnost, která v knize není. Jedná se o lehce přehledný a jednoduchý film, který neklade velké nároky na divákovu pozornost. Nenajdeme zde žádné posuny v čase či introspekce některé z postav. Vše vidíme tak, jak se odehrává před očima hlavní postavy, Miloše. Jednoduchost ztvárnění, však neznamena zhoršenou kvalitu snímku. Naopak, koresponduje s Milošovou postavou, prostého a „čistého“ chlapce, který svět takovýmto způsobem pozoruje.

Můžeme shrnout, že se jedná o adaptaci, která jako jediná získala zlatého Oscara za neanglicky mluvený film, což samo o sobě o mnohém vypovídá. Režisér se nesnažil za každou cenu kopírovat obsah knihy, ale vytvořil dílo svého času originální a i dnes velmi ceněné. Vypravěč v příběhu není tou nejdůležitější složkou a vidíme, že to jde i bez něj. Místo jeho hlas nám děj doplňuje množství jiných prvků- perfektní herectví hlavních postav, hudba či již zmíněné zvuky. Adaptace zde dopadla výborně a je

ozdobou české kinematografie. Jak to však dopadlo s dalším hrabalovským filmem, na to se podíváme v další kapitole.

4.7. Obsluhoval jsem anglického krále

Film Jiřího Menzela *Obsluhoval jsem anglického krále*, natočený podle předlohy Bohumila Hrabala, je jedinou výjimkou mezi filmy ze 60. let, neboť vznikl roku 2006. Přesto jsem se rozhodla na něj zaměřit, protože je jistě zajímavým a adaptátorsky velmi obtížným snímkem.

Tématem Hrabalova slavného románu je životní dráha číšníka, později hoteliéra a nakonec cestáře v době politických zvratů, první půle dvacátého století. Film sleduje paralelně dva příběhy. V prvním jsme svědky postupného zrání mladého ctižádostivého pikolíka během předválečných let i během okupace Československa, kdy se jako zamilovaný mladík spíše z hlouposti než z vypočítavosti ocitne v řadách těch, kteří slouží okupační moci. Druhý příběh, který se s prvním prolíná, zachycuje krátkou epizodu dozrálého muže, který po letech strávených ve vězení hledá klid v osamělém místě, v bývalé německé vesnici, která byla po válce vysídlena. Jeho klid na chvíli poruší přítomnost mladé dělnice, která v něm svým mládím a živelností vzbuzuje vzpomínky na jeho erotické zážitky z mládí.

4.7.1. Vypravěč v literárním díle

K napsání románu *Obsluhoval jsem anglického krále* inspirovalo Bohumila Hrabala vyprávění hostinského z hotelu Modrá hvězda v Sadské, který je dodnes v provozu. Toto vyprávění se propojilo s mnoha dalšími příběhy, až vzniknul roku 1971 celý román.

Kniha se skládá z 5 kapitol, které začínají a končí stejnou větou:

Dávejte pozor, co vám teďka řeknu.

*Stačí vám to? Tím dneska končím.*⁴³

Celé dílo je napsáno metodou automatického psaní. Tedy téměř bez odstavců a v dlouhých souvětích. Jakoby na jedno nadechnutí napsaný román nutí člověka číst dál a dál.

*Propočítal jsem peníze a ty horké párky jsem prodával tak, že jsem si nechával tolik peněz, že jsem si už mohl troufnout k Rajským, dokonce jsem uměl na nádraží i plakat, a že jsem byl tak maličký, dokonalý pikolo, mávali nade mnou rukou a nechávali mi peníze, protože mysleli, že jsem sirotek.*⁴⁴

Tady jen malá ukázka toho, jak složité jsou větné konstrukce v knize *Obsluhoval jsem anglického krále*.

S hlavním hrdinou, který nám celý příběh vypráví ich formou, se seznamujeme v ranném mládí, kdy pracuje nejprve jako pikolík, později jako prodavač občerstvení na peróně. Jedná se o vypravěče intradiegetického, neboť se ocitá v příběhu, i homodiegetického, protože je sám důležitou postavou v příběhu, bez které by se děj neobešel.

Příběh je adresován čtenářům, ale vypravěč se na nás, kromě oslovení na začátku každé kapitoly, neobrací. Jen na nás nepřetržitě chrlí svoje vzpomínky a zážitky.

*Když jsem přišel do hotlu Praha, tak mne vzal šéf za levý ucho a zatahal mě za něj a povídá: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj! Nic jsi neviděl, ni jsi neslyšel! Opakuj to!“ A tak jsem řekl, že v podniku jsem nic neviděl a nic neslyšel. A šéf mne zatahal za pravý ucho a řekl: „A pamatuj si ale taky, že všechno musíš vidět a všechno slyšet. A tak jsem začal.“*⁴⁵

43 HRABAL, Bohumil. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 2006. 145 s. S. 5, 27.

44 HRABAL, Bohumil. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 2006. 145 s. S. 7

45 HRABAL Bohumil. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 2006. 145 s. S. 6.

Tento text je použit na začátku úvodní kapitoly. Jak vidíme, postrádá jakékoliv představení vypravěče, místa či času děje. Hlavní hrdina se nezdržuje s důvody svého vyprávění, a jakoby měl naspěch, rychle nás uvádí do děje. I jméno hlavního hrdiny se dozvídáme až zpětně.

Text obsahuje mnoho přímých řečí a občas je složitější rozeznat, kdo říká co a komu to říká. Především kvůli interpunkci, která je často vynechána, a kvůli velmi složitým souvětím, které jsem zmínila už na začátku.

Časem vyprávění je především préteritum a to proto, že nám je vyprávěn příběh z minulosti. Vypravěč je situován v nám neznámé budoucnosti a předkládá nám příběh, který kdysi zažil:

Koupil jsem si vulkánový nový kufr a do toho kufru jsem složil nový frak, ten, který mi ušil ten krejčí z Pardubic na moji figurínu, sám jsem si byl pro ten frak a zástupce firmy opravdu nelhal. Změřil mi prsa, pokladl mne samými pásky z pergamenového papíru, popsal to všechno, když to změřil na mně, dal to do obálky a vzal si zálohu a já jsem si pak pro ten frak jel.

V textu nalezneme obecnou češtinu, vulgarismy, ironii, humor – vše co je pro hrabalovský jazyk typické:

... a profesor se zasmál, měl krásné oči a řekl, potomstvo zlé, blbé a zločinné..., a jako by si nevšiml toho řádu, pravil, že půjdeme za hodinu do práce..., a pokračoval v hovoru s tou slečnou a já jsem se nedivil, že jí říkal francouzská slovíčka, la table, une chaure..., maison..., a ona to opakovala a dávala přízvuk obráceně a on jí s ohromnou laskavostí říkal, Náno blbá, já odepnu pásek a dám ti přes hubu, ne tou koží, ale tou přazkou...⁴⁶

Základem členění textu je chronologie událostí, které se postupně staly ve vypravěčově životě. Orientace textem je tedy stížená jen již zmíněnou metodou automatického psaní, které nám četbu trochu komplikuje.

46 HRABAL, Bohumil. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 2006. 146 s. S. 127.

Vypravěč je v knize důležitou složkou, kterou nelze vypustit, neboť hlavní postava románu i vypravěč jsou jedna a tatáž osoba. Vše je viděno jen z jednoho úhlu pohledu, a tak se o ostatních postavách nedozvíme více, než ví náš průvodce. Pohled na svět je nám předkládán občas zjednodušeně; to má to přímou spojitost s hlavním hrdinou/vypravěčem, který se nám představuje jako zpočátku naivní a životem nezkažený chlapec.

Jak se s postavou vypravěče vyrovnal ve své adaptaci Jiří Menzel?

4.7.2. Vypravěč ve filmu

Vypravěčem příběhu je postava Jana Dítěte v podání bulharského herce Ivana Barneva a českého herce Oldřicha Kaisera. Film má dvě roviny, které se navzájem prolínají a jsou novinkou oproti knize:

- Čas fiktivní přítomný – vypravěčem je zde Jan Dítě v podání Oldřicha Kaisera. Hlavní postava vychází po téměř patnácti letech z komunistického kriminálu a začíná jako cestář v pohraničí další ze svých existencí, jež je dozvukem jeho dosavadní životní pouti. A vypráví nám svůj příběh, který se udál v minulosti.
- Čas fiktivní minulý – příběh z minulosti je nám stále vyprávěn Oldřichem Kaiserem, ale hlavní postavu hraje bulharský herec Ivan Barnev. Důvod je jednoduchý – mladého Dítěte musel představovat mladší herec. Film z knihy vybírá nejdůležitější milníky na cestě Jana Dítěte; od pikolíkovaní na nádraží přes obsluhování habešského císaře až po temný konec kdesi v sudetských lesích.

Příběh začíná propuštěním hlavní postavy (O. Kaiser) z vězení, kde si odpykával svůj 15letý trest. Během obrazu, kdy vidíme otevírající se brány kriminálu, slyšíme hlas mimo obraz, který si můžeme ztotožnit s hlasem hlavní postavy.

Byl jsem odsouzen na 15 let, ale protože byla amnestie, odseděl jsem si jen 14 a třičtvrtě roku.

Je nám jasné, že hlas patří hlavní postavě, protože ji zároveň i vidíme na plátně. Poté následuje psaný titulek, který nám uvozuje začátek filmu a říká:

Moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí.

Titulek zároveň charakterizuje celý snímek i životní osud hlavní postavy, o čemž se diváci mají možnost později přesvědčit. Je zajímavé, že se režisér rozhodl použít vizuální pomůcku ve formě psaného textu, protože to se už ve filmech příliš nevidí.

Další obraz nás přivede na nádraží, kde poznáváme zestárlého Dítěte, Oldřicha Kaisera. Jeho hlas mimo obraz a rychlý střih nás však rychle posouvá zpět do minulosti a vidíme stejné vlakové nádraží, ale už s mladým hlavním hrdinou. Tímto obrazem začíná vyprávění a životní dráha Jana. Tato scéna vyniká velmi zvláště zvolenou vizuální stránkou, kdy je celý obraz nafilmován ve stylu grotesky, včetně hudby a zrychlených pohybů. Důvodem je pravděpodobně zkrácení celé sekvence a rychlé posunutí filmu vpřed, ale i snaha o originalitu. Během celé scény ve které se nemluví, nám to vynahrazují četné mezititulky, jak za časů němého filmu. Až ke konci můžeme opět zaslechnout vypravěčův hlas, kterak nám doplňuje celkový obraz Janova života.

Poté se opět vracíme zpět do fiktivní současnosti, kde je hlavní postavou Oldřich Kaiser. Ve všech scénách, kdy slyšíme hlas mimo obraz, nevidíme postavu pohybovat ústy. Především ve scénách, kdy Dítě mladší promluví a mluví naprosto odlišným hlasem, než je hlas vypravěče, je to trochu zarážející. Musíme si však uvědomit, že se jedná o hlas z přítomnosti, který si jen rozpomíná na svůj minulý život. Často se ve filmu stává, že film přeskakuje z minulosti do přítomnosti a díky hlasu vypravěče, který je stále stejný, si musíme dávat pozor, abychom se ve snímku neztratili. Neustálé tékání mezi minulostí a současností občas nedovoluje divákovi s „rozdvojeným“ Dítětem soucítit. Situaci často komplikuje i střídání různých žánrů – již zmíněná groteska se postupně mění v komedii a posléze až v psychologicky a morálně odstíněnou lidskou

tragédii. Někdy film působí, jako by scénář a natočený materiál byl zamýšlen s minimem dialogů a spoustou hudby, načež nakonec vyprávění drží pohromadě navrch přilepený hrdinův komentář. Slova vypravěče je někdy až příliš a zmenšení jejich počtu by ve výsledném efektu určitě neuškodilo. V některých momentech film připomíná spíše němou grotesku než film 21. století. Především kvůli takřka všudypřítomnému komeňáři pod obrazem, který často popisuje přesně to, co vidíme. *Režisér přiznává, že se chtěl vrátit k poučení ze starých filmů a pokusil se vyprávět především obrazem. Film ale nabere na zajímavosti právě v momentech, kdy se Menzel komentáře zřekne a zapojí dialog.*⁴⁷

Dítě – v románu pozorovatel a vypravěč – získává ve filmu mnohem více iniciativy. Flirtuje se ženami, způsobí pád vrchního Karla a sám si zařídí řád habešského císaře. Některé scény se ovšem oproti knize do filmu nedostaly, například pro mě podstatná kapitola o nemocném synovi hlavního hrdiny byla z filmu celkově vyňata. Je tu patrná Menzelova tendence k laskavosti, která někdy vede k oslabování drastických motivů.

Způsob vyprávění se tedy ve vztahu ke knize liší. Nedomnívám se, že by to bylo k dobru věci, ale režisér se určitě snažil být originální tím, že používal mísení časových rovin i různých žánrů. Vypravěče je ve scénách někdy až příliš slyšet a ubírá to na celkovém dojmu z filmu, který by diváci pochopili i bez neustálého doslovného komentáře.

Kdybychom měli srovnat *Obsluhoval jsem anglického krále* s *Ostře sledovanými vlaky*, mohli bychom konstatovat, že i přesto, že druhý jmenovaný neoplývá četnými dialogy či hlasem vypravěče, je scénaristicky povedenější a divákovi bližší.

47 <http://www.anglickykral.cz/ojakez.html>

4.8. Milan Kundera a Já truchlivý bůh

Dalším autorem na kterého jsem se ve své práci zaměřila, je Milan Kundera a jeho dílo *Já truchlivý bůh*.

Jedná se o melancholicko-anekdotickou povídku, napsanou koncem padesátých let. Najdeme ji v knize *Směšné lásky* z roku 1965, která nese podtitul *Tři melancholické anekdoty*, a v prvním souborném vydání *Směšných lásek*, jež vychází v Praze roku 1970. Hlavním motivem povídky *Já truchlivý bůh* je mystifikace, která je zpočátku brána jako nevinný žert, ale nakonec dokáže i ublížit.

4.8.1. Já truchlivý bůh – vypravěč v literární předloze

Adolf, muž vyprávějící v povídce svůj anekdoticko-melancholický příběh fiktivnímu posluchači(nám), ztroskotál kvůli nepochopenému žertu hned dvakrát, pokaždé nečekaně a v obou případech u stejné dívky. První nedorozumění vyplývá z pouhé jazykové hříčky, druhé z iracionálnosti, nepředvídatelnosti citu. Zoufalý Adolfův čin, jenž se mu jeví jako spravedlivé vyrovnání účtů, se v konečné fázi obrací proti němu samotnému a touhu po pomstě překvapivě střídá obměkčující soucit.

Vypravěč je zároveň i hlavní postavou v knize. Vypráví nám svůj příběh, který se mu stal před lety v Brně. Můžeme říct, že se jedná o příběh v příběhu, kdy nám fiktivní postava předkládá svoje vzpomínky. Události se dozvídáme jen z jeho úhlu pohledu a tak nemůžeme určit na kolik jsou i nejsou pravdivé. V úvodu se nám nepředstavuje, nýbrž ihned klade otázku:

*Vy říkáte, že jste viděl na konzervatoři posluchačku zpěvu, překrásnou dívku s dítětem? To je půvabná náhoda... Jste tu v Brně jeden den a už se dotýkáte, byť jen pohledem, zajímavých zdejších příhod. To dítě je krásný kluk, všiml jste si?*⁴⁸

48 KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Druhé vydání. Praha: Čs. Spisovatel, 1965. Já truchlivý bůh, s. 97. S. 5.

Vypravěč se v knize neustále obrací směrem ke čtenáři a snaží se za každou cenu upoutat jeho pozornost. Časté je oslovení nebo tázání se. Na otázky poté odpovídá vypravěč sám a pomalu nás uvádí do děje. Tento prostředek je velmi specifický pro celé dílo a doprovází nás až do konce.

Další výraznou složkou povídky je její jazyk. Kundera si hraje, když nechává Řeka promlouvat špatnou češtinou, podobně i scéna simultánního tlumočení v kavárně vyniká svou originalitou – Adolf s Apostolem spolu komunikují neexistující řečí, vzdáleně připomínající řečtinu, za níž má být pokládána.

Přistoupiv k stolu přítelovu, pravil jsem: „To je, Janičko, mistr Achilles Apostolos. Ejnáj gar estin Jana Malátová.“ Apostol vstal a podával Janičce ruku. Řekl přitom jakási řecká slova, jimž jsem samozřejmě, nemusím to snad zdůrazňovat, nerozuměl. „Mistr říká, že je velmi šťasten,“ povídám Janičce. Janička se zapýřila a sedla si na mou židli. Musil jsem si vypůjčit od sousedního stolu jinou a přisedl jsem. Janička se velmi pyřila. Apostolek se na ni usmíval. „No Janičko, nestyd’ se. Mistr je velice skromný. Jak vidíš, je mlád, a už je šéfdirigentem athénské opery.“ „Zeptej se mistra,“ povídala Jana, „jak se mu líbí v Brně.“

Obrátil jsem se na Apostola: „Ho makrobos ofihakoj Brno?“⁴⁹

Jazykovou komikou s nádechem ironie je prostoupen i Adolfův monologický komentář událostí, například, když se rozhodne jít za Janičkou a představit jí Apostola jako dirigenta řecké opery:

Zdálo se mi, že je přede mnou stůl U tří zkamenělých kačen. Nevím, jestli na vás taky působí kačenky, tak roztomile jako na mne. Husy ne. Všimněte si hus! Husa, zejména svým zobákem, zosobňuje hloupost, a to hloupost autoritativní. Kdežto kačenka, a opět zejména svým zobákem, zosobňuje hloupost nevinnou a dojemnou. Střídavě, co jsem ji znal, nazýval jsem Janičku husou a kačenkou.

49 KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Druhé vydání. Praha: Čs. Spisovatel, 1965. Já truchlivý bůh, s. 97. S. 16.

*Dnes, kdy jsem stoupal vzhůru po svahu pomsty, stal jsem se lítostivějším a smířlivějším a chápal jsem ji jako kačenku.*⁵⁰

Jedná se o poměrně krátkou povídku, kterou víceméně celou zaplňuje vypravěčův hlas. Jak už jsem zmínila, je zde pokus o velmi těsný vztah se čtenářem. Jak se tento prvek povedlo převést do filmu, se můžeme přesvědčit v nadcházející kapitole.

4.8.2. Já truchlivý bůh – vypravěč ve filmu

V roce 1969 vznikl na svou dobu myšlenkově i formálně velmi originální a odvážný film. Snímek natočil režisér Antonín Kachlík a hlavní roli ztvárnil Miloš Kopecký. Tento film je bohužel jediným zajímavým počinem tohoto režiséra, který jinak v české kinematografii zaujímá spíše okrajové místo.

Vypravěčem celého snímku je hlavní postava Adolfa, v podání Miloše Kopeckého. Jedná se o postavu, která k nám promlouvá v roli vypravěče příběhu, ve kterém sama figuruje. Jde o vypravěče extradiegetického-homodiegetického. Vypráví nám svoje vzpomínky, komentuje a vysvětluje děj během celého filmu, je však zároveň také téměř stále přítomen v záběru. Tento odvážný naratologický detail můžeme považovat za originální prvek alespoň v rámci české kinematografie.

Některé věci se však nedozvídáme jen od Adolfa, ale máme přístup i k tomu, co říká Jana, když je sama nebo s kamarádkami. Tento druh vyprávění se nazývá nefokalizované. Dozvídáme se více, než ví samotný vypravěč.

Jak už jsem zmínila na začátku, je, v dnešních filmech možné vypořádat různé stupně vystoupení vypravěče z diegeze. Tento film nám nabízí stupeň první, kdy postava bere na vědomí, že je nejen jedním subjektem ve fikčním světě, ale i objektem vnímání z venku. Postava pokládá za potřebné sdělit těm, kteří ji vnímají

⁵⁰ KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Druhé vydání. Praha: Čs. Spisovatel, 1965. Já truchlivý bůh, s. 97. S. 14.

zvenčí, určitou informaci, případně s nimi navazuje zdůvěřňující kontakt, zasvěcuje je do svých úvah a úmyslů. Postava může také ironicky glosovat.⁵¹ A právě ve filmu *Já truchlivý bůh* je velmi zajímavě ztvárněna prezentace samotného vypravěče a jeho obrácení se k divákům jako posluchačům příběhu. *Film se opírá o stylizaci literárního vyprávění, které pracovalo s konvencí řeči k nespecifikovanému adresátovi, a navazuje na orální ráz tohoto vyprávění. Tato narativní techniku, jež je v literatuře tradiční, na sebe v rámci filmu upozorňuje svou neobvyklostí.*⁵² Promluvy k divákům jsou zde indikovány pohledem hlavní postavy, vypravěče, do objektivu kamery a detailním záběrem jeho tváře, vstup do diegeze je pak spojen s odvrácením pohledu.

Protože snímek obsahuje více než jednu časovou rovinu, použiju rozdělení podle Mircea Dana Duty, který rozděluje naratologickou strukturu filmu následovně:

- Rovina okamžitého fikčního času – zahrnuje úvod a závěr, respektive příchod a odchod hlavního hrdiny Adolfa z divadla. Souvisí s přítomným časem fikce. Již zestárlá postava nám oznamuje, že bude vypravovat příběh své velké nešťastné lásky k Janě Malátové, který se stal před deseti lety. Fiktivní rys toho příběhu je zdůrazněn už v rámci úvodu, a to tím, že Adolfova zpověď začíná v maskérně. Je to „magické“ místo, kde se skutečnost přeměňuje ve fikci.
- Rovina, kde Adolf, Apostolek či Janiny příhody souvisejí s minulým fikčním časem.

Okamžitý fikční čas je patrný hned na začátku filmu. Miloš Kopecký coby Adolf se prochází Brnem a pomalu směřuje k divadlu a do maskérny. *Tím, že prostupujeme současně s hrdinou z každého vnějšího prostoru do následujícího vnitřnějšího, nacházíme se o krok blíže k fikci, o níž se bude vypravovat, a dále se vzdalujeme od okamžité skutečnosti přítomného fikčního času.*⁵³ Jakmile se náš vypravěč ocitne v

51 MAREŠ, Petr. „Komu to říkáš?“ – „Divákům.“ *Kino- Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 181-190.

52 MAREŠ, Petr. „Komu to říkáš?“ – „Divákům.“ *Kino- Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 181-190.

53 DUTA, Mircea, Dan. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009. S. 175

divadle a míří do maskérny, prostupuje napříč jevištěm, kde se hraje představení. Vypravěč se v těchto scénách odděluje od ostatních postav a stojí jakoby nad nimi. Může ironicky glosovat a komentovat, pro ostatní, kromě diváků, však přestává být viditelný či slyšitelný. Tím se vizuálně odděluje rovina fikčního času minulého a přítomného.

Hrdina se z roviny fikčního okamžitého času „vrací“ zpět do minulosti, vzpomíná na svůj dávný příběh. Tomu napomáhá i vizuální obraz: herec si nasazuje na hlavu paruku, aby vypadal jako tehdy a zdůraznil tím minulost. Tak se dnešní vypravěč přeměňuje v dřívější postavu Adolfa. Pak se Adolf posadí na židli a oznamuje nám, že tam místo dnešní maskérny byl „tehdy“ park. Vzápětí konstatuje, že náhle tam vlastně park je – a inscenace je už hotová, příběh může začít. Režisér nechal vtipně Adolfa dál sedět i v parku na židličce z maskérny, jako upozornění na to, že se jedná o inscenaci, kterou nám předkládá. *Tento časoprostorový úvod do hlavního děje považujeme za nejpromyšlenější a nejkomplexnější filmový prolog, jaký jsme kdy viděli. Naratologické a narativní motivy, s nimiž pracuje, jsou nejprve uvedeny, představeny a komentovány. Pak se stávají součástmi vyprávění a naratologické struktury jako takové. Kinematografická iluze je hned od samého začátku zrušena, přervána.*⁵⁴

Po tomto zvláštním a originálním úvodu pronikneme na druhou stranu a dostaneme se do jádra příběhu, ve kterém je hlavní postavou sám vypravěč, je s ní plně ztotožněn. Hlavními motivy druhé příběhové linie jsou Adolfovy, Apostolkovy či Janiny příběhy, které souvisejí s minulým fikčním časem.

V další scéně se Adolf setkává v parku s Janou. Snaží se ji svést, ale přilíši se mu to nedaří. Poté co dívka odejde, se hrdina obrací ke kameře a komentuje své neúspěšné snažení:

Jak vidíte, najel jsem na ní znamenitě. To já jsem vždycky uměl. Jenomže mi utekla za téma svejma slepicema. To jsou totiž ty mladé zpěvačky. Ony se už

54 DUTA, Mircea, Dan. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009. S. 176.

vznášejí na křídlech své budoucí slávy. A protože se vznášejí tak jsou tak trošku jako andělé. Anebo jako slepice. No poslouchajte je...

Tím předá slovo Janě a my se ocitáme ve společnosti dívek, v kavárně, a máme možnost si poslechnout co říkají. Nejenže máme tak přístup k myšlenkám Adolfa, ale dostáváme se i do prostoru, kde on nebyl a nemohl tedy slyšet, co si vyprávějí. Přesto se to zprostředkovaně dozvídáme. V tuto chvíli nám je jasné, že se jedná o smyšlený příběh, který se zrodil ve vypravěčově hlavě.

V další scéně se dozvídáme o operním pěvci Lambertovi, do kterého je Jana zamilovaná a ke kterému z profesního hlediska vzhlíží. Nikdo jiný ji nezajímá. Adolf ji pozve do divadla, jediné čemu se však Jana obdivuje, je dirigent. Tady se rozhořčený vypravěč otočí ze sedačky a našťavaně se svěřuje divákům:

On je úžasnej! Ta holka byla ochotná obdivovat kdejakýho šaška, jen když byl náležitě osvětlen a vytahoval se na podiu. No prosím, vždyť jen pozorujte, prosím, celý ten nesmysl. Publikum nespustí oči z dirigenta. Ale ten je k nim otočen zády a předvádí se tady v zoufalém cvičení orchestru, který zase vůbec nevnímá jeho, protože se dívá do not. Nezdá se vám, že to je situace, kterou už odněkud známe? Haha, ano! Samozřejmě!. Lesbička Ines miluje krásnou Ester, ale ta ji nevnímá, protože miluje Carsena. Carsen ji vůbec nevnímá, protože miluje pouze sám sebe. To je nejznámější Sartrova hra. Nebo já, prosím. Já miluju pouze Janičku, která vnímá pouze Lambrechtly a dirigenty, kteří zase vnímají něco úplně jiného. Jaká ubohá a směšná truchnohra. Jaký pitomý a beznadějný kolotoč. (Já truchlivý bůh)

Při svém monologu se Adolf přesouvá na podium k hudebníkům, aniž si kterákoliv z ostatních postav jeho odchodu všimne. Nikým nepovšimnut se blíží k dirigentovi a vyčítá mu, že stojí zády k obecenstvu. Nakonec mu vezme taktovku, odstrčí ho od pultíku a sám si stoupne na jeho místo. Zmatený dirigent je nakonec vlastně jakoby donucen vzít Adolfa na vědomí a nechat ho místo sebe dirigovat. Hrdý

hrdina se otočí k publiku a kapela hraje dál. Samozřejmě je to jen síla vypravěčovy bujné fantazie, jak by to ideálně mohlo vypadat. Tancujícího Kopeckého si však kromě dirigenta nikdo nevšímá, ač se výstup odehrává přímo na pódiu, před všemi posluchači koncertu a členy orchestru. Jakmile narátor Adolf svůj komentář dokončí, stává se opět postavou a znovu se začleňuje do děje.

V dalších scénách se Adolf stále neúspěšně pokouší získat Janu. Až rezignuje a uchýlí se k menší lsti. Máme tu vlastně dvě časové podroviny. Nejprve nám je představena Jana a Adolfův neúspěšný pokus ji svést. Teprve poté se dozvíme o existenci Apostolka, s nímž se hlavní hrdina seznámil dříve než s Janou.

Z vypravěčského hlediska je dále zajímavá scéna, v níž sedí Adolf s Apostolkem v hospodě. Kopecký se znenadání obrací ke kameře a začíná nám vypočítávat své milostné úspěchy. Tato sekvence obsahuje hrdinovy vzpomínky odlišné od hlavní narativní linie. Je to nicméně časová složka paralelní s časem hlavního děje, neboť jde o slečny, které Adolf získal po seznámení s Janou. Je však částečně vyňatá z celku a má svoje vlastní časové tempo. Je to jedna z mála scén, kde Adolf funguje jako narativní hlas mimo obraz. V záběru ho totiž nevidíme, neboť ten je zcela zaplněn jeho vzpomínkami.

Při této scéně plní Adolf úlohu nejen vypravěče, ale i režiséra, který rekapituluje své bývalé milenky:

Marta, Marie, Helena, Zdena. Miloval jsem je v jiném pořadí, na posteli, v mechu, v kapradí. Moment, moment, okamžik... pomalu! Sakra! Znovu!

Vypravěč si sám organizuje pořadí dívek a každou zvlášť hodnotí. Zajímavé je, že na některé rozkazy adresované dívkám z retrospektiv reaguje Apostolek, navraceje nás k hostinskému stolu a do přítomného času. Nepřímo se v této scéně naznačuje přítomnost „skutečného“ režiséra filmu jako autora „skrývajícího“ se za postavou Kopeckého.

Po Adolfově sentimentální restrospektivě se dostáváme ke lsti, kterou si připravil společně s Apostolem na Janu. Zde se k nám hlavní hrdina opět obrací a říká:

Jsou totiž dva druhy lidí: autoři života a figury života. Jedni hrají v životě text, který vytvořili sami, druzí hrají poslušně cizí text. Ale my dva! My dva patříme k těm prvním.

Tento komentář můžeme chápat jako metaforu k názvu celého filmu. Sám hlavní hrdina zde vidí sebe i svého kamaráda jako „boha“, který může svůj život i život druhých měnit jak se mu zachce. Osud ho nicméně za domýšlivost hry na boha postupně potrestal.

Poté dojde k seznámení Apostola, který se vydává za řeckého dirigenta, s Janou. Adolf Janě tlumočí každé jeho slovo, samozřejmě si vymýšlí. To, co Apostol opravdu říká, si můžeme přečíst z titulků, které tu slouží jako vizuální pomůcka a dotváří komično celé situace. Při jejich společné konverzaci v kavárně se Adolf otáčí směrem ke kameře a podává pro diváky komentář, který zůstává ostatním lidem opět neslyšitelný.

Kdo ví co to ten Apostolek pořád povídal. Ale co na tom. Hlavní je, že já jsem tlumočil. Vymýšlel jsem si neexistující Řeckou operu a měl jsem radost z toho jak se Janička hbitě přizpůsobovala každému mému nesmyslu . Škoda, že to bylo poprvé a naposled co se přizpůsobovala.

Poté se situace zvrtně, Apostol se do Jany zamiluje a Adolf těžce nese svoji prohru. Máme možnost si vyslechnout jeho přemítání o celé situaci, vyznačující se velkou sebelítostí a vztekem. Často se jako vypravěč obrací k divákům a nechává je nahlédnout do svého nitra. Jeho osoba vypravěče nás doprovází až do konce. Ve vypravěčově fiktivním příběhu spáchá Janička sebevraždu, jak ale zjistíme v úplném závěru, není to pravda. Sebevražda se stane jen v Adolfově vyprávění, v reálném světě

je Jana živá a šťastná. Adolf nakonec rezignuje a dá vyznít skutečnou pravdu, jak to doopravdy bylo.

Ve finální scéně si Adolf stáhne paruku a pověsí ji na hrob. Jako symbol konce, vzdávání se. Tímto gestem se dostáváme z příběhu minulého do současnosti. Hlavní hrdina opět vypadá tak jako na začátku. Loučí se s námi komentářem:

Já jsem to všechno zpískal pro svoje pobavení. Já jsem byl bůh tohoto představení. Ale jak truchlivý bůh.

Doznáním své „božské truchlivosti“ uznává hrdina-narátor zároveň sílu osudu a svou vlastní slabost. Jako režisér osudů beznadějně propadl.

*Viděli jsme, že v jednolivých situacích plní Adolf úlohu narátora, subjektivního nebo objektivního autora*⁵⁵, postavy, herce či režiséra. Bez ohledu na tuto úlohu nesmíme zapomenout, že hrdina je především fikční postavou vytvořenou Kunderou a režisérem Kachlíkem. Uvedené úlohy plní jako „naratologické role“ v rámci díla vytvořeného oběma zmíněnými autory. Adolfa-narátora, i Adolfa-autora hraje Kopecký-herec. Vypravěč Adolf je oblečený a vypadá stejně jako postava Adolf v minulosti. Narativní hlas však patří dnešnímu Adolfovi, který při vyprávění používá minulého času. Čas vypravěčovy naratologické složky je tedy nečekaně abstraktní a složitý: obsahuje totiž jak současnost, tak i minulost. Adolf-vypravěč je tedy dnešní Adolf nalíčený a v paruce hrající toho včerejšího, na něhož vzpomíná s nostalgií, smutkem a bolestivým pocitem trapnosti a prohry.

Kopecký-Adolf se stal Kachlíkovým ztělesněním a mluvčím. Prezentoval, popisoval a komentoval každý autorův naratologický postup. Skrz postavu Adolfa může

⁵⁵ Podle M. Duty je subjektivní autor ten, který může přímo „subjektivně“ zasahovat do uměleckého díla, promítat se do něj, projevovat se jako jeho tvůrce, a to jak v rámci díla, tak mimo něj. Zásah či autorský projev mohou být zcela zjevné. Subjektivní autor se k nim smí před příjemcem uměleckého díla otevřeně hlásit, ale také nemusí. Jeho projev subjektivního autorství může být naprosto diskretní, jemný, subtilně působící.

Objektivní autor: má všechna práva narátora. Navíc se „smí“ projevovat jako tvůrce daného díla, aniž do něj zasahuje. Má dovoleno komentovat, přinášet své osobní názory, projevovat osobní sympatie či antipatie k postavám, zdůrazňovat fiktivní povahu díla a svou tvůrčí roli, porovnávat s „reálnou“ skutečností to, co „se děje“ v díle, dokonce pochybovat o věrohodnosti toho, co vypravuje.

režisér vyjádřit sám sebe, bez toho aby byl sám viděn. Herec tady slouží jako prostředek realizace samotného režiséra. Celkový naratologický postup díla můžeme považovat za jeden z nejodvážnějších a nejoriginálnějších projevů autorství v české kinematografii 60. let.

4.9. Josef Nesvadba – Ztracená tvář

Poslední dílo, které jsem si do své práce vybrala je od mistra české sci-fi literatury, spisovatele Josefa Nesvadby.

Spisovatel je podepsán pod takovými díly, jako je například *Upír z Feratu* či *Blbec z Xeenemünde*, která byla rovněž zfilmována. Mezi další nezapomenutelná díla, která vznikla na jeho náměty nebo s jeho pomocí, patří filmy *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, *Pane, vy jste vdova*, *Zabil jsem Einsteina*, *pánové* či televizní seriál *Bambinot*.

Jednalo se o nesmírně nadaného a originálního autora, který vzbudil pozornost na celém světě. Byl pozván i do USA a Hollywoodu, kde se zvažovala adaptace jeho knih, ze které bohužel nakonec sešlo.

Při své tvorbě využíval hojně poznatků z Lékařské fakulty Univerzity Karlovy, kterou navštěvoval a posléze z jeho osobní praxe na psychiatrickém oddělení Fakultní polikliniky v Praze, kde pracoval. Byl dlouholetým předsedou české sekce organizace World SF a dvojnásobným nositelem ceny této organizace. Pomocí svého koníčku, psaní sci-fi, měl možnost se volně vyjadřovat k životu i budoucnosti celé planety. Jednalo se tedy o nesmírně tvůrčího a celosvětově ceněného autora, který bohužel v roce 2005 zemřel.

4.9.1. Ztracená tvář – literární vypravěč

Hrdinou vědeckofantastického příběhu je lékař a nadaný vědec dr. Bartoš, který objeví novou metodu dokonalé transplantace lidské tváře. Po nečekaných nepříjemnostech je sám nucen změnit obličej na gangstera Urbana Kráječe, který je

podezřelý z loupeže a vraždy. Hlavní postava na sebe bere podobu zločince, ve kterého se poté sama postupně proměňuje. Děj se odehrává v pražském podsvětí 30.let minulého století. Hlavním motivem celého příběhu je myšlenka: Co určuje člověka? Tvář nebo prostředí, ve kterém žije? Jedná se o morální poslání celého příběhu, které nás nutí k zamyšlení.

Příběh je vyprávěn v er-formě a jedná se o vypravěče extradiegetického-heterodiegetického, který ovšem na události pohlíží jen z Bartošova pohledu. Nedožíváme se tedy nic, co by nevěděla hlavní postava. Vypravěč se ke čtenáři neobrací, ani nekomentuje děj. Nejedná se o důležitou složku příběhu. Nejvýraznější je samotný příběh, který je velmi krátký, pouhých osm stran, ale o to údernější a napínavější.

Jazyk vyprávění obsahuje jak spisovnou češtinu tak i češtinu obecnou, především v přímých řečech:

„Mohl bych vám trochu zvednout nos, vyhladit vrásky a přitáhnout uši k hlavě...“

„Blázníš?“ vyjekla Marion Mařka. „Takhle vypadal před pěti léty. Jsem rádi, že má uši od hlavy a skobovitý nos. Viš, kolik to stálo?“ A vytáhla bývalou podobiznu Urbana. „Na tohohle člověka je vypsána odměna po celém Balkáně za vyloupení sofské pošty...“⁵⁶

Čas vyprávění je préteritum. Příběh začíná tím, jak se již změněný Bartoš schovává v chrámu a dopisuje svůj traktát o vlastnostech člověka. Stejným textem příběh i končí:

Psal. Nebránil se tu, protože by chtěl utéci nebo zahájit převrat. Bránil poslední hodiny svého života před sebevraždou, protože chtěl napsat svědectví. Traktát o vlastnostech člověka.⁵⁷

56 NESVADBA, Josef. *Výnález proti sobě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1964. 254 s. S. 156.

57 NESVADBA, Josef. *Výnález proti sobě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění,

Po úvodu je nám vysvětleno, proč se doktor s tváří vraha schovává a co se vlastně stalo před tím. Čas je ve vyprávění náležitě zrychlený a popisuje nám na pár stránkách dobu několika let. Postav není v příběhu mnoho a vše se soustředí hlavně kolem hlavního hrdiny. Vypravěč nás nechává nahlédnout do svého nitra. Velmi výstižně je vyličen doktorova snaha o zachování svého starého já:

*Ted' se musím rozhodnout definitivně, říkal si Bartoš. Dosud jsem pouze spolupracoval, dosud jsem pouze vyslýchal a křičel. Ted' mám vraždit. Už jako student jsem dokonce vedl podpisové akce proti trestu smrti. A ted' bych měl usmrtit nevinného. Ne, říkal si. To je přece nesmysl. Vůbec se v Praze na svém úřadě neohlásím. Uteču a budu se skrývat, třeba na Zlodějském plácku. Nevěřím, že bych nad svou tváří nezmátl.*⁵⁸

Jedná se o velmi čtivý a zábavný text, který je však tak krátký, že nám nezabere více než několik málo minut. Příběh není složitý, s výjimkou originálního konce, který končí stejně jako začíná začátek, nás mnoho nepřekvapí. Vypravěč je klasický, v erformě a na ději se vůbec nepodílí. Je až podivuhodné, že se někdo pokusil nápad zfilmovat. Jak se to režisérovi Pavlu Hoblovi povedlo, se můžeme přesvědčit v další kapitole.

4.9.2. Ztracená tvář – filmový vypravěč

Režisérem snímku se stal Pavel Hobl. Nadaný český režisér za svou kariéru natočil pět celovečerních filmů, okolo 30 filmů krátkých a animovaných. Podstatnou část jeho tvorby zaujímaly televizní a hudební pořady. V 60. letech získal i řadu ocenění na různých festivalech.

Do hlavní role dr. Bartoše byl obsazen výborný Vlastimil Brodský a v dalších úlohách se předvedli například Jana Brejchová, Martin Růžek či německý herec Fred

1964. 254 s. S. 157.

58 NESVADBA, Josef. *Výnález proti sobě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1964. 254 s. S. 165.

Delmare. Režisér umně buduje překvapivé dějové zvraty i napětí. Film je plný hororové atmosféry a tísnivého očekávání co se stane dál. Hlavní důraz je však kladen na morální poslání příběhu.

Film začíná scénou, kdy nám jsou před našima očima promítány obrázky zvířat, pacientů, či různých částí lidského těla, během toho můžeme slyšet hlas mimo obraz, který nám vykládá o svém novém objevu. Jedná se o novou metodu transplantace, při které je doktor schopný nahradit kteroukoliv část těla za novou. Zároveň nám říká, že tím také začíná náš příběh. Až po té, co hlas mimo obraz utichne, se rozběhnou úvodní titulky.

Zatím nevíme, komu patří hlas, který nadaboval Vlastimil Brodský. I situace, kdy se úvodní scéna odehrává dříve než úvodní titulky, je inovací v porovnání s filmy 50. let. Během titulků a hudby, která je doprovází, vidíme něčí ruku, jak čistí zbraň, či je však tato ruka? To se, alespoň na začátku, nedozvíme.

Po úvodní hudbě vidíme hlavní postavu filmu, doktora Bartoše, v podání Vlastimila Brodského. Hlas mimo obraz je tedy stejný jako hlas hlavního hrdiny. Je to tedy jedna a tatáž postava? Po prvních pár minutách příběhu, máme možnost slyšet vypravěčův hlas znovu, tentokrát s doktorem Bartošem v záběru. Jeho ústa se však nepohybují, postava k nám nepromlouvá. Hlas se tedy ozývá z jiné roviny než je rovina příběhu. Hlas nám říká:

Jak ste už jistě poznali, je tohleto příběh jednoho z těch blouznivců, kteří zasvětili svůj život pošetilosti zvané pokrok. Je to hrůzostrašné vyprávění plné násilností, loupeží a vražd. V sázce budou ohromná bohatství, čest nejkrásnějších dívek. A dokonce i Váš osud. Ano, ano i váš osud. Jelikož se jedná o osud celého lidstva. Jestliže máte slabé nervy, radím vám, jako lékař, aby ste odešli z biografu. Vím co říkám, je to totiž můj příběh. (Ztracená tvář, Pavel Hobl)

Až v úplném závěru, během poslední věty, se Vlastimil Brodský otočí přímo do kamery a řekne, že se jedná o jeho vlastní příběh. V tu chvíli je nám jasné, že hlas mimo obraz a hlavní postava jsou jedna, stejná osoba a že adresáty jeho promluvy jsou samotní diváci.

Víme, že mezi hlavní indikátory vypravěčova vystoupení z diegeze patří především zaměření pohledu přímo do kamery, jež naznačuje hledání zrakového kontaktu se subjekty „na druhé straně“. Dalším indikátorem je i užití jazykových prvků, jako v tomto případě vypravěčovo varování divákům. Přesto, k nám hlas pravděpodobně nepromlouvá ze stejné časové roviny jako samotná postava. Zdá se, že ví více než hlavní hrdina a vypráví nám s nadhledem, který může mít jen ten, kdo ví jak příběh skončí. Jak by jinak mohl vědět, že se jedná o příběh plný násilností a vražd? Můžeme tedy dojít k předpokladu, že nám vše vypráví z retrospektivy a nachází se v blíže neurčené přítomnosti. *Vystoupení z diegeze se realizují uvnitř probíhající scény, přitom se v nich však uplatňuje pohled z pozdějšího časového bodu, rozvíjející se děj je konfrontován s narací a reflexí zakotvenou v dění ukončeném.*⁵⁹

Další situací, kdy slyšíme hlas mimo obraz, je, když se doktor Bartoš rozhodne změnit Kráječovu tvář a souhlasí s tím, že ho bude operovat:

Já vím, já vím, neměl jsem to přijmout. Smozřejmě. Ten páter vypadal tak dobrácky. Ale chápejte, byla to jediná možnost, jak vyzkoušet můj objev. S dobrovolníky, kteří mě chtěli ještě zaplatit a dodali docela čerstvý materiál.

Rozhodl jsem se oddělit tvář, jak vidíte zde na přiloženém nákresu. Po tom jsem jí přenesl na pokusný objekt. Dávejte prosím dobrý pozor... Tak a o další jsem se nemusel starat, neboť jsem použil své dosud tajné, převratné regenerační metody, která umožňuje dokolané a rychlé přilnutí cizí tkáně.

Během jeho monologu, který nám může připomínat přednášku z plastické chirurgie, vidíme nákresy lidské tváře a řezy, které doktor během operace prováděl.

⁵⁹ MAREŠ, Petr. „Komu to říkáš?“ – „Divákům.“ *Kino- Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 188.

Operace je nám tedy dopodrobna vysvětlena a vizuálně zprostředkována. Vypravěč se dokonce dovolává naší pozornosti a snaží se, abychom vše pochopili. Ze začátku před námi také ospravedlňuje své trochu sobecké jednání, kdy se hájí tím, že chtěl jen vyzkoušet svoji novou metodu. Během jeho řeči se však na nás ani jednou nepodívá, řeč je tedy adresovaná někam na hranici diegeze. Jako součást osloveného publika se však mohou cítit i diváci filmu.

Dalším zajímavých vystoupením z diegeze je scéna, kdy se doktor Bartoš dostane do sídla doktora Kirchenbrucha, který mu nabídne možnost se tam nastěhovat:

Jo, jo kdyby tak věděl kolik mě ten jeho služební pokoj stál. Ale musel jsem se tvářit, jako by to všechno byla náhoda. Náhoda- jo, za pětadvacet tisíc.

Tento výrok má v sobě ironický podtext a přispívá také k vyzdvížení sebeuvědomění hrdiny jako postavy vystupující ve filmu. Hrdina se při tom obrací ke kameře, a ještě než za sebou zavře dveře utrousí tuto poznámku. Postava doktora Bartoše je zde subjektem aktuálně prožívajícím, ale mimoto se i sám účastní rekonstrukce toho, co bylo prožito. Subjekt obracející se na diváky stále zůstává v prostoru scény, současně se z něho však jakoby vzdaluje, odděluje od ostatních postav. To jak komentuje dění na plátně, samozřejmě ostatní postavy neslyší. Se stejnou situací jsme se již setkali ve filmu *Já truchlivý bůh*.

V dalších scénách se ve filmu udržuje vztah konkurence mezi méně nápadným, „konvenčnějším“ vnitřním monologem a vyslovenými promluvami, které vystoupení z diegeze signalizují zřetelněji. V souvislosti s opakovaně uskutečňovanými přechody mezi primární a sekundární komunikací se konstituuje výrazné napětí ve sféře času a prostoru, zvláštní střetnutí kontinuity a diskontinuity.

Otázka, která se nám nabízí je smysl vystoupení z diegeze v tomto filmu. Vystoupení hlavních hrdinů z příběhu, může mít za následek odstup diváka od samotného příběhu a vybízí k zaujetí hodnotícího stanoviska. V tomto případě se jedná o posouzení morálního hlediska celé situace a zamyšlení nad jednáním doktora Bartoše.

Je pozoruhodné, jak se z párstránkového díla s jednoduchým stylem vyprávění stal celovečerní film. Navíc s narativním stylem velmi originálním, který nutí diváka k zamyšlení. Předloha má se snímkem společný jen námět, jinak veškeré narativní techniky byly vytvořeny speciálně pro filmové dílo. Vznikl tak na svou dobu svými technikami odvážný film, který je zajímavý svou formou dodnes.

5. Závěr

Závěrem bych ráda shrnula celé své dosavadní snažení a nejdůležitější body mé práce.

Metodu, kterou jsem při své práci využila nejvíce, byla komparační, neboli srovnávací metoda, při které jsem se snažila porovnat literární díla s filmovými adaptacemi a zmínit techniky přenesení na velké plátno. Zaměřila jsem se především na osobu vypravěče a s tím spojené narativní techniky, bez které by byl převod literárního díla nemožný.

Většina filmů, které jsem si vybrala, jsou kvalitní snímky a výborně reprezentují českou kinematografii, nejen v ČR. Otázkou je, zdali to měli režiséři při jejich realizace jednodušší, když čerpali z literární předlohy, či těžší. Myslím, že zárukou dobrého filmu není úspěšné literární dílo, jak jsme se mohli přesvědčit například v případě snímků *Obsluhoval jsem anglického krále* či *Luku královny Dorotky*. Ba naopak, scenáristé měli někdy velkou práci s přenesením celkové atmosféry knihy na filmové plátno. Úspěšná filmová adaptace neznamená přesné okopírování knihy či dialogů do filmu. Režisér, dá se říci, tvoří naprosto nové dílo, které má bohužel tu smůlu, že ho bude každý s knihou srovnávat. Z některých adaptací se zrodilo nadčasové a originální dílo, z některých jen horší kopie filmu.

Existuje mnoho narativních technik, které se v českých filmech používaly a používají. V mém případě jsem se setkala s hlasem mimo obraz, vypravěčskou ironií, vystoupením vypravěče z diegeze či použitím titulků. Mnoho z nich bylo ve své době, v 60. letech, originální a odvážné.

Snímky, o kterých si myslím, že v nich režisér a scenárista, odvedli výtečnou práci jsou: *Marketa Lazarova*, *Ostře sledované vlaky*, *Ja truchlivý bůh* a *Ztracená tvář*. V těchto filmech jsou použity novátorské metody, která z nich činí skvosty české kinematografie. Způsob vyprávění je ve většině případů velmi odlišný od knihy a je zde

znát velká scenáristická fantazie. Tyto filmy mohou stát samy o sobě a nepotřebují srovnání s knihou. Jsou totiž natolik originální, že tvoří nové celky.

V případě *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Luku královny Dorotky*, se bohužel nepovedlo zcela odprostit od literární předlohy a především druhý jmenovaný film jen jen slabým odvarem z výborně napsané knihy. Suše vkládané dialogy do úst postav zde nepostačují a nevidím důvod, proč bych si raději nepřečetla knihu.

Při psaní mé diplomové práce jsem přišla na to, že nejen režisér, ale hlavně i scenárista, je důležitým článkem při převodu literární adaptace. Výběr té správné narativní techniky je důležitý pro celkovou percepci díla. Dílo nás dokáže vtáhnout svým vyprávěním do děje, soucítit s hlavní postavou či ji držet palce. Pokud však vypravěč selže, pak nás film přestane bavit a možná i zajímat jak to s hlavním hrdinou vlastně dopadne. Narativní technika má ve filmu velkou moc a nevědomky diváka přitahuje, či naopak od filmu odrazuje.

Literatura

Primární literatura

HOBL, Pavel: *Ztracená tvář*. ČR 1965 [DVD-ROM]

HRABAL, Bohumil: *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 2006.

ISBN 80-204-1574-2

HRABAL, Bohumil: *Ostře sledované vlaky*. Praha: Čs. Spisovatel, 1970.

KACHLÍK, Antonín: *Já truchlivý bůh*. ČR 1969 [DVD-ROM]

KUNDERA, Milan: *Já truchlivý bůh*. In Směšné lásky. Druhé vydání. Praha: Čs. Spisovatel, 1965.

MENZEL, Jiří: *Obsluhoval jsem anglického krále*. ČR 2006 [DVD-ROM]

MENZEL, Jiří: *Ostře sledované vlaky*. ČR 1966. [DVD-ROM]

NESVADBA, Josef: *Ztracená tvář*. In Vynález proti sobě. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1964.

SCHMIDT, Jan : *Luk královny Dorotky*. ČR 1970 [DVD-ROM]

VANČURA, Vladislav: *Luk královny Dorotky*. 4. vydání. Praha: Melantrich a Svoboda, 1947.

VANČURA, Vladislav: *Marketa Lazarova*. Praha: Čs. spisovatel, 1961.

VLÁČIL, František: *Marketa Lazarová*. ČR 1967 [DVD-ROM]

Sekundární literatura

BARTOŠEK, L. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Čs. Filmový ústav, 1973.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The university of Wisconsin Press, 1985.

DUTA, Mircea, Dan. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009

FLEISHMAN, Avron. *Narated films: storytelling situations in cinema history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

GAJDOŠÍK, Petr. *Marketa Lazarová, studie a dokumenty*. Praha: Casablanca. 2008

GENETTE, Gérard. *Fikce vyprávění*. Praha- Brno: Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007

KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers. Voice- over narratoir in American fiction film*. Kalifornie: University of California Press, 1989

MAREŠ, Petr. „Komu to říkáš?“ – „Divákům.“ Kino- Ikon 7, 2003.

PŘÁDNÁ, S.; ŠKAPOVÁ, Z.; CIESLAR, J. : *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002.

PYTLÍK, Radko. *Bohumil Hrabal*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

RIMMON- KENNANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Překlad: Pickettová, Vanda. Praha: Host, 2001.

Internetové zdroje

<http://www.anglickykral.cz/ojakcz.html>